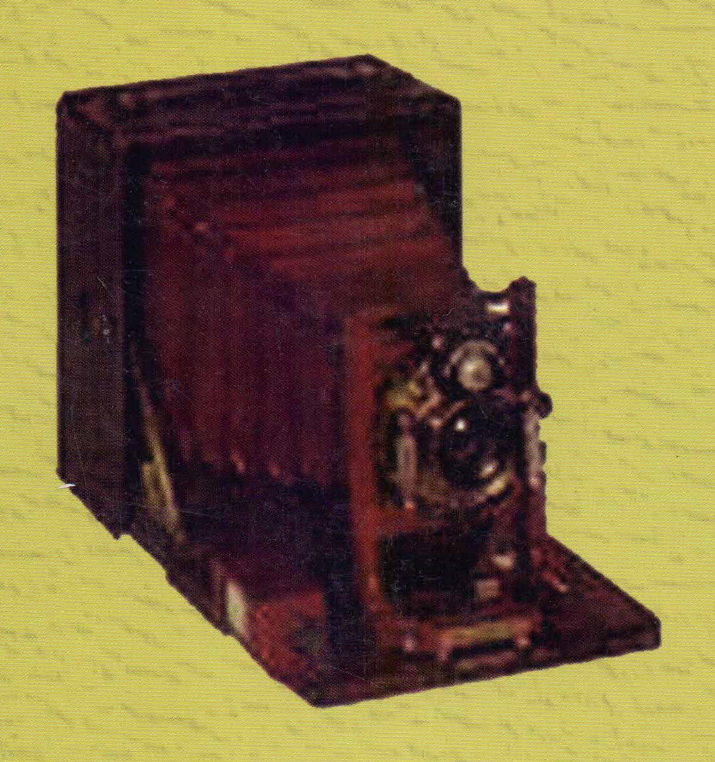




مركز تاريخ مصر المعاصر

عصر الصورة
فى مصر الحديثة



٧٨

د. محمد رفعت الإمام


الجريدة المصورة
الحوادث المصورة
العالم المصور
اللطائف المصورة
الأطفال المصورة
مطبعة دار الكتب والوثائق القومية بالقاهرة

عصر الصورة فى مصر الحديثة

١٨٣٩ ـ ١٩٢٤



الإدارة المركزية للمراكز العلمية
مركز تاريخ مصر المعاصر

عصر الصورة فى مصر الحديثة
١٨٣٩ ـ ١٩٢٤

تأليف

د. محمد رفعت الإمام

مطبعة دار الكتب والوثائق القومية بالقاهرة
(١٤٣٤ هـ - ٢٠١٣ م)

الهيئة العامة
لدار الكتب والوثائق القومية

رئيس مجلس الإدارة

أ. د. عبدالناصر حسن

الإمام، محمد رفعت.

عصر الصورة فى مصر الحديثة: ١٨٣٩ - ١٩٢٤/ تأليف محمد رفعت الإمام. ـ القاهرة: دار الكتب والوثائق القومية، الإدارة المركزية للمراكز العلمية، مركز تاريخ مصر المعاصر، ٢٠١٣.

٢٥٤ ص؛ 24 سم.

تدمك 8 - 0970 - 18 - 977 - 978

١ - التصوير الضوئى ـ تاريخ

٢ - مصر ـ تاريخ ـ العصر الحديث (١٨٠٥ -).

أ - العنوان.

٧٧٠.٩

إخراج وطباعة:

مطبعة دار الكتب والوثائق القومية بالقاهرة.

www.darelkotob.gov.eg

رقم الإيداع بدار الكتب ٢٠١٣/٩٠٤٧

I.S.B.N. 978 - 977 - 18 - 0970 - 8



الإدارة المركزية للمراكز العلمية
مركز تاريخ مصر المعاصر

مصر النهضة

العدد (٧٨)

سلسلة دراسات علمية فى تاريخ
مصر الحديث والمعاصر

أسس هذه السلسلة
أ.د. يونان لبيب رزق
عام/ ١٩٨٣

للمراسلات / مركز تاريخ مصر المعاصر/ دار الكتب والوثائق القومية/ كورنيش النيل . رملة بولاق .

تقـــديـــم

يعد هذا الكتاب «عصر الصورة فى مصر الحديثة» كتابا متفردا فى موضوعه غير التقليدى، فهو يؤرخ لموضوع مثير وممتع معا، يتصل بتاريخ العلم وانتقال فنونه وابتكاراته وإبداعاته إلى الحياة المصرية منذ عام ١٨٣٩، فى عصر محمد على، ضمن ما انتقل إليها من مستحدثات العلم وإنجازاته، عندما كان الحاكم حريصا على بناء الدولة الحديثة خلال النصف الأول من القرن التاسع عشر.

وحسبما ذكر المؤلف، فإن التصوير الشمسى أو الفوتوغرافى بدأ فى مصر متزامنا مع بداية اختراع إلة التصوير واستخدامها فى فرنسا منذ عام ١٨٣٩، مما يعنى أن مصر حرصت على مواكبة مخترعات العصر وأدوات حضارته العلمية الجديدة.ومن ثم فإ هذا الكتاب يسد نقصا فى التأريخ لمجال من مجالات العلم وفنونه، ولعله يفتح بابا أو مجالا أرحب للاهتمام بالتأريخ لمجالات العلوم والفنون، وكيف نشأت وتطورت وجاءتنا لتساهم فى تحديث وطننا ونهضته، فلا ريب أن جوهر الحضارة الحديثة هو العلم وما أنتجه من فنون وصناعات وهو ما نسميه «بالتكنولوجيا»، حتى نعرف مدى استجابتنا للحضارة الحديثة وإلى أى مدى واكبناها وأفدنا منها، وما هى مقدرتنا على التواصل والإسهام فيها، بدلاً اجترار الفخر بالماضى التليد لتعويض العجز عن استعادة النهوض والتقدم.

ومؤلف هذا العمل هو الدكتور محمد رفعت الإمام أستاذ التاريخ الحديث والمعاصر المساعد فى كلية الأداب بدمنهور، جامعة الإسكندرية، وهو كما يعرفه الوسط الأكاديمى باحث جاد، له اسهامات مقدرة فى حقل التخصص، فضلاً عن إسهامه فى إعادة تأسيس هذه السلسلة. «مصر النهضة» فى إصدارها الثانى، الذى بدأناه فى عام ٢٠٠٤، فكان سكرتيرا نابها لتحريرها. ولم يغادرها للعمل بالجامعة إلا بعد أن اطمأن إلى أنها وقفت على أقدامها وانتظمت واستعادت مكانتها. وها هى «مصر النهضة» ترحب به كاتبا متميزا، ومؤرخا راسخ العلم.

ولست أحب أن أستعرض فى هذا التقديم موضوعات هذا الكتاب المتميز، فقد أغنانا المؤلف عن ذلك فى مقدمة ضافية، عندما طرح فيها تساؤلاته وإشكالياته التى ناقشها الكتاب، لكننى أود أن لا يفوتنى الإشارة إلى أنه ناقش قضية على درجة كبيرة من الأهمية، عندما أثار السؤال المتعلق بمدى تقبل المجتمع المسلم المحافظ لمسألة الصور والتماثيل، وكيف اقتنع الناس بأهميتها و«شرعيتها» فناقش القضية من جانبيها الدينى والاجتماعى، ومحاولات التوفيق بين هذا الوافد من الغرب وبين الميراث الديني، استنادا إلى قاعدة جلب المنافع ودفع الأضرار للتأكيد على عدم تحريم الشريعة للتصوير المفيد، فاستند إلى فتاوى المجددين الكبار وعلى رأسهم الأستاذ الإمام محمد عبده، الذى أفتى ، منذ ما يزيد على قرن من الزمان، بأن الفوتوغرافيا «حفظت من أحوال الأشخاص فى الشئون المختلفة ومن أحوال الجماعات فى المواقع المتنوعة ما يستحق به أن تسمى ديوان الهيئات والأحوال البشرية...» وهكذا حسمت المسألة على اعتبار أن التصوير «لا يصح عقلا أن يحمل تحريمه على الإطلاق أو إباحته على الإطلاق، فله منافع ومضار».

وأخيرا أود أن أشير إلى حقيقة تتعلق بمؤلفنا وهى أنه ليس من ذلك النفر من الباحثين الذين ينشروا أبحاثهم ويفرغوا منها، ولكنه من هذا النوع المثابر الذى تنمو الفكرة فى عقولهم وتتطور بعد أن يتعهدوها بمزيد من البحث والتقصى، للوصول إلى أفضل إنجاز. فتحية إلى الدكتور محمد رفعت الإمام على هذا العمل العلمى الذى جمع بين الفائدة والمتعة، وشكرا له على أن خص هذه السلسلة بهذا العمل مستجيبا لدعوتنا، ونأمل أن يستمر تواصله معنا وأن يقدم للمكتبة التاريخية العربية مزيدا من الجهود الموفقة، لخدمة تاريخ وطننا وتاريخ نهضته.

ولله الفضل من قبل ومن بعد.

رئيس التحرير

أ. د. أحمد زكريا الشلّق

أكتوبر ٢٠٠٩

مقدمة

من المفارقات أن تاريخ التصوير الشمسى «الفوتوغرافى» قد بدأ فى مصر متزامناً مع بداية التاريخ العام لاختراع آلة التصوير ذاتها بفرنسا فى عام ١٨٣٩ . وفى هذا الخصوص ، تبوأت مصر مكاناً محورياً فى التاريخ العام للتصوير الشمسى ، ووقعت «مصر المصوَّرة» فى قلب باكورة الإنتاج الفوتوغرافى العالمى ، وأمست صورها جد مهمة لأنها تُوثق لتاريخ وتطور التصوير الشمسى ذاته . ولاريب أن اختراع آلة التصوير الشمسى يُعد من العلامات الفارقة فى التاريخ الإنسانى وعلى درب السجل الحضارى . إذ نجم عنه ثورة فى التوثيق البصرى والإنجاز العلمى فى ميادين الحياة المختلفة . ولذا ، أُطلق على هذا الأثر وذاك التأثير عدة مسميات من قبيل «فرشاة الطبيعة» و «ريشة الطبيعة» و «قلم الطبيعة» .

وفيما يتعلق بالشرق خاصة ومصر بالأخص ، تخطى الإنتاج الفوتوغرافى حدود «الصورة» إلى «رؤية» عن العلاقات بين الشرق والغرب بكل مظاهرها التاريخية والسياسية والعسكرية والثقافية والعلمية . وهنا - تحديداً - تتجلى أهمية هذه الدراسة التى تُؤرخ لاختراع آلة التصوير الشمسى فى خط متواز - إن لم يكن متضافراً - مع رصد تداعياته العلمية والسياسية والاقتصادية والاجتماعية على مصر . وتلفت الدراسة الأنظار إلى ضرورة الاهتمام بتاريخ العلم لاسيما الاختراعات والابتكارات التى أسهمت فى التحولات الجذرية التى طرأت على السجل الإنسانى والحضارى . وفى هذا الصدد ، يُلاحظ أن مصر القرن التاسع عشر قد اتسمت بخاصية «جذب» معظم التقنيات الحديثة قرنذاك : البخار والسكك الحديدية والتليفون والتلغراف .... والفوتوغرافيا .

ويُثير هذا الكتاب قضية جد شائكة فحواها أن مصر القرن التاسع عشر قد احتلت موقعاً علياً فى التاريخ العام للفوتوغرافيا وشكلت صورها «شواهد» على ميلاد الآلة والحرفة وتطوراتهما . والأهم ، كانت مصر المكان المصوَّر الأول كماً وكيفاً فى العالم كله قرنذاك . ورغم هذه الريادة وتلك المكانة ، فلا يُوجد «متحف فوتوغرافى» ولا أى شكل من أشكال

الحفظ المتحفى فى مصر حتى الوقت الراهن . ومما يُؤسف له أن التراث الفوتوغرافى المصرى خلال الحقبة الذهبية «يُزين» متاحف الفوتوغرافيا العالمية بأوربا وأمريكا - والأكثر أسفاً - المتحف الفوتوغرافى بتل أبيب الذى «يستأثر» بمجموعة نادرة منه . ولذا ، فإن الغاية المنشودة من وراء هذه الدراسة أن تكون بمثابة «رصيد خبرة» أمام صناع القرار عساها أن تُسهم بـ «شئ ما» فى استدراك الفجوة الفوتوغرافية فى المتاحف المصرية .

وتجدر الإشارة إلى أن هذا الكتاب فى الأصل كان بحثاً بعنوان «التصوير الشمسى فى مصر ١٨٣٩ - ١٩٢٤» قمتُ بنشره فى مجلة كلية الآداب جامعة المنصورة (أغسطس ٢٠٠٦) بغرض دعم الإنتاج العلمى لنيل درجة «أستاذ مساعد» فى التاريخ الحديث والمعاصر . وقد حكّمه للمجلة المؤرخ المصرى المرموق أ.د. أحمد زكريا الشلق أستاذ التاريخ الحديث والمعاصر بآداب عين شمس ورئيس تحرير سلسلة «مصر النهضة» ومؤسس إصدارها الثانى . وفى مطلع عام ٢٠٠٨ ، اقترح سيادته علىّ فكرة تطوير البحث إلى كتاب يُنشر فى هذه السلسلة الغراء . وقد أسعدنى جداً هذا الاقتراح وقبلته بكل ترحاب . ومنذئذ ، ما انفك الرجل فى كل لقاء يُطالبنى بانجاز الكتاب . وفى كل مرة ، أعده بإتمام الكتاب فى أقرب وقت حيث كنتُ مشغولاً بإنهاء الأبحاث المطلوبة من أجل الترقية . وللمرة الثانية ، وقع البحث آنف الإشارة بين يدىّ د . الشلق محكماً إياه ضمن الإنتاج العلمى الذى تقدمتُ به من أجل الترقية . وقد نال البحث أعلى درجة بإجماع اللجنة . وأثناء المناقشة ، ألمح سيادته بأن البحث فى طريقه إلى أن يكون كتاباً . وعقب الانتهاء من الترقية فى يولية ٢٠٠٩ ، عكفتُ على إعداد هذا الكتاب بمؤازرة دائمة من قدوة الباحثين الحسنة فى الحياة والإنسانية والعلم . ولذا ، فإننى أتقدم بأسمى آيات الشكر والعرفان إلى أ.د. أحمد زكريا الشلق على جهوده البارزة فى خدمة الدراسات التاريخية الأصيلة وتنمية روافد المعرفة التاريخية الجادة لدى العقل الجمعى المصرى .

هذا ، ويقع الإطار الزمنى للكتاب بين عامىّ ١٨٣٩ - ١٩٢٤ . ويرجع سبب اختيار سنة البداية إلى أنها قد شهدت ميلاد آلة التصوير الشمسى فى فرنسا وولوجها الديار

المصرية ستتذاك لتدشين طلائع الإنتاج الفوتوغرافى العالمى . وأما سنة الختام ، فقد سجلت «تمصير» التصوير الشمسى بعد أن كان حكراً على العناصر الأجنبية والمتمصرة .

وثمة إشكاليات اعترضت سبيل الدراسة ، لعل على رأسها الترجمة العربية الأدق لكلمة "Photoghraphy" . إذ تترجمها بعض الأدبيات العربية إلى «التصوير الشمسى» و «التصوير بنور الشمس» و «التصوير بالشمس» نظراً للدور المحورى الذى تقوم به الشمس فى عملية التصوير . ولكن تطور تقنيات الضوء فى المنظومة الفوتوغرافية جعل هذا المصطلح رهناً بمرحلة كلاسيكية فى تطور هذا الاختراع وصار يُسمى أحياناً بـ «التصوير الضوئى» . وتستخدم معظم الأدبيات والنصوص العربية مصطلح *Photography* بأشكال مختلفة نذكر منها : فطوغرافيا ، فتوغرافيا ، فوتغرافيا ، فوطوغرافيا ، فوتوجرافيا ، فوطغرافيا ، فوتوغرافيا ... إلخ . وسوف نستخدم الشكل الأخير على امتداد الكتاب عندما تقتضى الضرورة استخدامه وعندما يرد فى سياق اقتباس أو كجزء من اسم استديو أو ما شابه . وتجدر الإشارة إلى أننا سنستخدم على مدار الكتاب أيضاً اصطلاح «التصوير الشمسى» حتى فى فترة «التصوير الضوئى» نظراً لأصالة المصطلح الأول وارتباط الاختراع قيد الدراسة به .

وعطفاً على ما سبق ، تكاد تخلو المكتبة العربية من أية دراسة علمية عن نشأة وتطور «التصوير الشمسى» عموماً وعن تواجده فى مصر خصوصاً . ولذا ، شكلت ندرة المادة العلمية معضلة بحثية . وجدير بالتسجيل أن هذا النمط من الدراسات يستلزم مادة غير تقليدية وغير مألوفة فى الإنتاج التاريخى . ومن ثم ، سبرُت أغوار وغيابات الوثائق والدوريات والأرشيفات المصّورة والكتابات المتباينة بحثاً عن مكونات «الصورة الأكمل» لتوثيق عصر الصورة فى مصر الحديثة .

ويطرح الكتاب جملة تساؤلات من قبيل : لماذا مصر تحديداً ؟ وماذا التقطه المصّورون خصيصاً ؟ وكيف قوبل التصوير فى مجتمع مسلم محافظ لديه خلفية دينية ترتاب فى

الصور والتماثيل ؟ وكيف اقتنع العباد بـ «شرعية» هذا الوافد من بلاد غير مسلمة ؟ وما هى «المنافع» التى ستعود عليهم من جرائه ؟ وهل أسهم فى تغيير صورة مصر النمطية التى زرعها الاستشراق فى العقل الجمعى الغربى ؟ وهل وقع الإنتاج الفوتوغرافى أسيراً للسياسة ؟ وإلى أى مدى يُمكن توظيف المنتج الفوتوغرافى فى التوثيق والتأريخ ؟ . يسعى الكتاب للإجابة عن هذه التساؤلات تأسيساً على ما تيسر من مادة علمية .

وينقسم الكتاب إلى خمسة فصول تسبقها مقدمة علاوة على أربعة ملاحق . يستعرض الفصل الأول «المنظومة الفوتوغرافية» اختراع آلة التصوير الشمسى وتطور تقنياتها على امتداد القرن التاسع عشر ورصد كل ما نجم من تداعيات والعروج إلى سمات مصر الجاذبة لهذا الاختراع الوليد . ويرصد الفصل الثانى «المصّوراتية» الذين تهافتوا على مصر من كل صوب وحدب لاسيما جيل الرواد . كما يتطرق الفصل إلى الجيل الثانى من المصّوراتية رعايا الدولة العثمانية الذين دخلوا الميدان الفوتوغرافى بجوار الأجانب . ويُناقش الفصل الثالث «المنافع والمضار» المفاهيم الدينية السائدة لدى المسلمين عندما هبط عليهم التصوير الشمسى عشية أربعينيات القرن التاسع عشر ومحاولات التوفيق بين «الوافد الغربى» و «الميراث الدينى» . كما يتناول الفصل جدوى «التصوير الشمسى» فى ميادين الحياة والحضارة والعلم وغيرها . ويتصدى الفصل الرابع لرصد وتحليل «إنتاج المعرفة الفوتوغرافية» فى مصر الحديثة عبر الصحف والمجلات والكتب والجمعيات الفوتوغرافية مما تمخض عنه نهضة مصرية فى الميدان الفوتوغرافى أسهمت فى تمصير هذه الحرفة التى احتكرها الأجانب والمتمصرون ردحاً من الزمن ليس بقليل . ويُركز الفصل الخامس «مصر المصّورة» على طبيعة وسمات الإنتاج الفوتوغرافى الذى وثق وسجل مفردات الحياة فى مصر على كل مستوياتها .

أما الملاحق ، فيتناول الأول فتوى الإمام محمد عبده بخصوص مدى تحريم وإباحة التصوير الشمسى وتطويعه لخدمة العباد ، والملحق الثانى مخصص لـ «الأدبيات

الفوتوغرافية فى مجلة الفنون الجميلة والتصوير الشمسى» التى صدرت بالقاهرة عام ١٩١٣ لتكون أول دورية عربية تفرد مساحة محورية لـلتصوير الشمسى على صفحاتها . وينشر الملحق الثالث عددين من «مجلة التصوير الشمسى» ، أول دورية مصرية وعربية متخصصة فى التصوير الشمسى . وجدير بالتسجيل هنا أن محتويات الملحقين الأخيرين نادرة جداً ولا يتيسر للباحثين الحصول عليها بسهولة وتكاد تكون مفقودة . ولذا ، آثرتُ نشرها حتى تُتاح أمام الراغبين فى الإطلاع عليها والاستفادة منها .

ويلتقط الملحق الرابع «مشاهد قاهرية نادرة فى القرن التاسع عشر» ، وهو عبارة عن مجموعة صور للقاهرة أعدتها «جمعية محبى الفنون الجميلة» فى ألبوم ضخم وفخم حمل عنوان «مجموعة الصور الشمسية للقاهرة منذ سنة ١٨٤٩» وأهدته للملك فاروق . وقد آلت ملكية هذه المجموعة - مع مجموعات أخرى أكثر ثراءً وأهمية تتجاوز «٦٠» ألبوماً وتشكل مكتبة فاروق الفوتوغرافية - إلى وزارة الإرشاد القومى عقب قيام ثورة ٢٣ يولية ١٩٥٢ ، ومن الأخيرة إلى وزارة السياحة التى استدعتنى فى مطلع عام ٢٠٠٨ لتقييم هذه المكتبة . وبعد فحص ودراسة لما يُناهز الشهرين ، قمتُ بتصنيفها وترقيمها . وكتبتُ تقريراً عن فرادتها وندرتها وشموليتها وجدواها . واقترحتُ أن تكون هذه المكتبة «نواة» لمتحف فوتوغرافى مصرى . بيد أن «التعليمات» قد صدرت بإحالة مكتبة فاروق الفوتوغرافية إلى مكتبة الإسكندرية .

وعلى الله قصد السبيل

دكتور



١٠ سبتمبر ٢٠٠٩

إهداء

إلــى

قــرة العين وزينــة الحيــاة

أشرقت .. أشرف .. عمر

الفصل الأول

المنظومة الفوتوغرافية

الفصل الأول

المنظومة الفوتوغرافيـة

ثمة ما يُمكن ملاحظته فى البدء مفاده أن اختراع التصوير الشمسى لم يرتبط باسم شخص بعينه ولا ببلد بذاته؛ إذ اتسم هذا الاختراع بطبيعة تراكمية حيث كان نتاجاً لجهود أشخاص عديدين ينتمون إلى جنسيات متباينة. ورغم الافتقار إلى التنسيق فيما بينهم، فإنهم شكلوا بشكل غير مقصود سلسلة مترابطة الحلقات صبت نتائجها جميعًا فى مجرى واحد. وهنا ، تجدر الإشارة المهمة إلى أن فكرة التصوير الشمسي والضوئى فيما بعد ، وكذا آلته ، قد وردت فى كتابات العالم العربى الحسن بن الهيثم فى عام ١٠٣٨م . وفى تجاربه المبكرة على الغرف المظلمة وحاسة الإبصار(١) .

الآلة والحرفة

وفى هذا السياق، ارتبط التصوير الشمسى عضوياً بدراسة الضوء وطبيعته وتأثيره على السطوح الحساسة بنفس أهمية دراسة المواد الكيميائية وتأثيراتها. وهكذا، بينما كان علماء البصريات يتسابقون من أجل تحسين العدسات، كان علماء الكيمياء يتبارون بغية تطوير أساليب التصوير. إذن، تُمثل «الصورة الفوتوغرافية» نتاجاً لتأثير الضوء على بعض المواد الكيميائية. وبعبارة موجزة ، لا يُمكننا الفصل فى تطور المنظومة الفوتوغرافية بدءاً من المجال البصرى (الضوء) مروراً بالميدان الميكانيكى (الآلة) وانتهاءً بالخامات الحساسة التى تُسجل الصور (الفيلم) .

تتألف كلمة «فوتوغرافيا» *Photography* من كلمتين يونانيتين هما «فوتوس» *Photos* ؛ أى الضوء و «جرافو» *grapho* ؛ أى الرسم. وبذا، يكون معناها «الرسم بالضوء»(٢). وعلى الدرب الطويل لاختراع التصوير الشمسى، تُعد «الحجرة المظلمة» *Camera Obscura* بمثابة حجر الأساس فى تكوين الصورة. وكانت هذه الحجرة البدائية مبطنة بالسواد ومغلقة

من كل النواحي عدا «ثقب صغير» في أحد جدرانها ينفذ منه الضوء إلى جزء من الجدار المقابل. وبموجبها، أمكن الحصول على مناظر لمنازل وأشجار وأشخاص بشكل معكوس ومقلوب على جدار الحجرة المقابل للثقب أو تظهر على شاشة بيضاء تُثبت في الاتجاه المعاكس للثقب. وقد استعمل فنانو عصر النهضة هذه الوسيلة لمساعدتهم على الرسم(٣). وبحلول منتصف القرن السادس عشر، ثمة تطور تقني، جد مهم، أصاب هذه الحجرة أدى إلى تصغيرها. ولذا، صارت تُسمى «الصندوق المظلم» أو «الخزانة المثقوبة». ليس هذا فحسب، بل حلت «عدسة» محل «الثقب الصغير» علاوة على «مرآة» تعكس الصورة إلى أعلى وتُسلطها على شاشة(٤).

عند هذا الحد، جوبهت صناعة الصورة بمعضلتين أساسيتين. أولاهما، إمكانية التحكم في الضوء وثانيتهما إمكانية تثبيت الصورة المعكوسة. وعلى مدار قرنين، تمخضت الجهود العلمية في هذا المضمار عن اكتشاف أن أملاح الفضة تتأثر بالضوء ويسودّ لونها (١٧٢٧) وأن كلوريد الفضة أسرع حساسية للونين الأزرق والبنفسجي عنه بالنسبة للونين الأحمر والبرتقالي(١٧٧٧). وتُعد هذه الظاهرة بمثابة القطب الثاني الموازِ لتقنية الحجرة المظلمة في صناعة الصورة(٥).

ورغم أهمية هذه المرحلة الجنينية والمخاض الطويل في اختراع التصوير الشمسي، فإن النصف الأول من القرن التاسع عشر قد سجل رسمياً شهادة ميلاد هذا الاختراع. ففي عام ١٨٠٢، أجرى توماس ويدجود *Thomas Wedgwood* عدة تجارب للحصول على «صورة» بتأثير الضوء على نترات الفضة. وقد أسفرت تجاربه عن تباشير الـ «صور» على أوراق الشجر وعلى الجلد الأبيض، ولكنه عجز عن تثبيتها وانطمست باسوداد سطحها كله(٦).

وتجدر الإشارة إلى أن جوزيف نيقفور نيبس الفرنسي *Joseph Nicephore Niepce* قد سار في اتجاه موازٍ لـ ويد جود الإنجليزي للحصول على «الصورة»، ولكن، باتباع تقنية الحفر على الحجر والزجاج والزنك بواسطة القار (القطران) فيما يُسمى «الهيليوجرافيا» ؛ أي النقش بالتصوير الشمسي . وفعلاً ، آتت تجاربه أُكلها عام ١٨٢٧ وحصل على أول

«صورة» ثابتة التقطها من خلال نافـذة أحد المنازل فى الريف الفرنسى. بيد أن هذه التقنية لم تكن عمليـة؛ إذ أنها كانت تتطلب تعـريض الجسم المنشود تصـويره للشمـس الساطعـة نحو ثمانى ساعـات متصلة(٧). ورغم هذا ، يُعد هذا الرجل صاحب الفـضل الأول فى التصوير الضوئى الحديث ؛ إذ أنه تمكن من تثبيت الصـور المسجلة على خـامات حـساسة لـلضوء بمعاملات كيميائية جعلتها قابلة للبقاء دون تلف(٨) .

وفى ذات التوقـيت أيضاً، كان لويس داجـير *Louis Daguerre* الفرنسـى يُجـرى تجارب مماثلة. ولذا، عندمـا سـمع عن تجارب نيبس، اتصل به وصـارا شركـاء (١٨٢٩-١٨٣٣). وبفضـل مساعـدة نيبس، تمكن داجـير من عـمل صور للأشـخاص على لوحـات نحاسـية مفضضـة مطلية بيود الفضة مسـتعملاً تقنية «الخزانة المثقوبـة» ، وأظهر الصور بواسطة بخار الزئبق واستخدم ملح الطعام فى إذابة أملاح يود الفضة التى لم تتأثر بالضوء. وصارت هذه الطريقة منذ عام ١٨٣٩ تُسمى «داجيروتيب» *Dagurrotype* نسبة إلى مبتكرها. ورغم تعقيد هذه الطريقة واحتـياجها إلى مهـارات عالية، فقد تمخض عنها ظـهور الصورة وتثبيتـها بدقة دون أى تغير يطرأ عليهـا إثر الغسيل بمحلول الهيبو. ومع ذلك، لم يكن مسـتطاعًا الحصول على نسخ منها. إذ كانت أحادية التصوير وغير قابلة للتكرار(٩).

ورغم مثالب طريقة «داجيروتيب»* آنفة الذكر، فإنها قد اشتهرت آنذاك وذاع صيتها فى بريطانيا والولايات المتـحدة حتى غـدت عملاً مـربحًا للغاية. وبذا، أدخلت «داجـيروتيب» التصـوير الشمـسى إلى عالم الـسوق وأصبغـته بالطابع الاسـتثمارى بما يُمثّل «قـفزة هائلة» وتحـولاً ذا دلالة على درب هذه الصناعـة. وبسـرعة، انتـشـرت «داجـيروتيب» فـى فرنسـا وبريطانيا والولايات المتحدة الأمريكـية. ولكن بينما اسـتغرق الرعـيل الأول من المصوِّرين الفرنسـيين فى تصور المناظر الطـبيعـية ومنشـاءات المدن بالأخص، أسهب أقرانهـم الإنجليز والأمريكـيون فى تصويـر البورتريهات ذوات الأحـجام الكبـيرة. وإزاء هذا النجـاح، ابتكر المجرى جوزيف بيتزفال *Jozef Petzval* فى عام ١٨٤٠ عدسة مقعرة لتـصوير الوجوه تتميز

* بلغ ارتفاع آلة داجير ١٢,٥ بوصة ، وعرضها ١٤,٥ بوصة ، وطولها ١٠,٥ بوصة .

بسرعة الأداء. كـما تم اكتشاف تقنيـة أفضل لزيادة حساسـية الشريحة المستـخدمة فى طراز «داجيروتيب» بتعريضها عند الإظهار لبخار الكلورين أو البرومين(١٠).

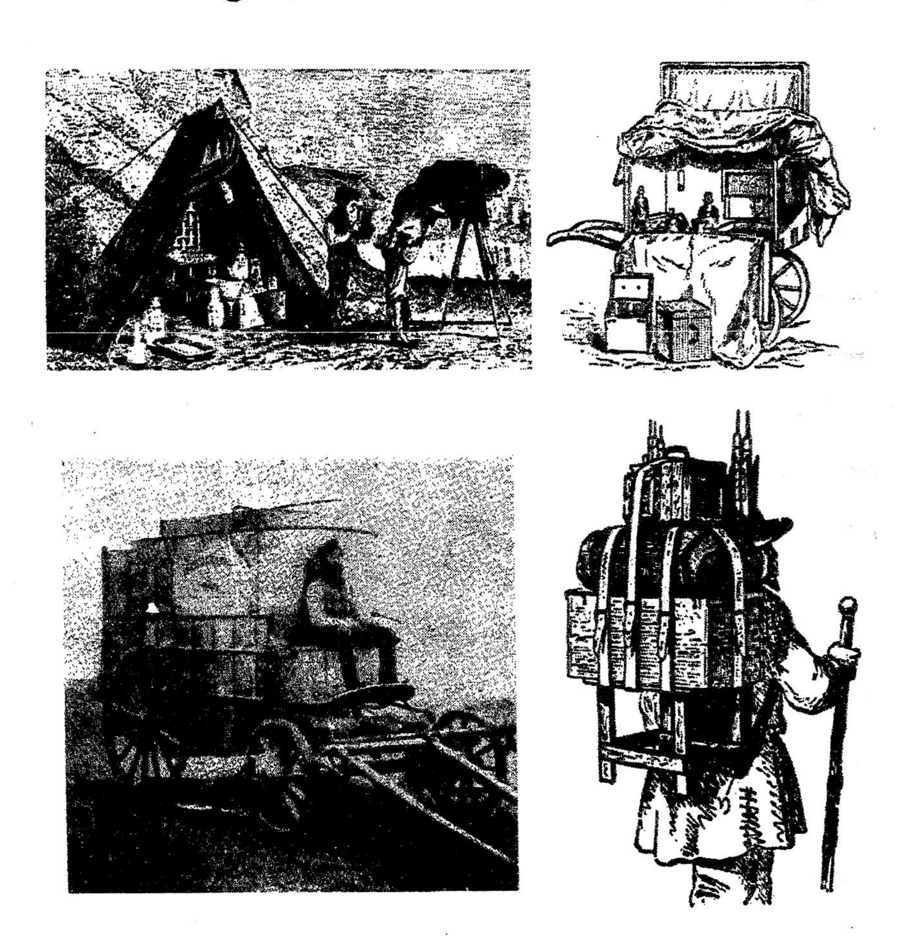
وبينما كان المعـهد العلمى فى باريس يحتفى باخـتراع «داجيروتيب» وتداعـياته منذ عام ١٨٣٩، أعلنت الجمـعية الملكية فى لندن عـام ١٨٤١ عن ميلاد طراز تصويرى آخـر بفضل جـهـود وليـام فـوكـس تالبـوت *William Fox Talbot* الذى وصـفه بـ «الرسم الجـذاب» *Photogenic drawing*. وقد تمخضـت تجارب تالبوت عن إمكانية عـمل «صورة» وتثبيـتها بالغسيل فى مـحلول ملح الطعام، كما اكـتشف إمكانية الحصول على «صـورة» إيجابية من الصورة السلـبية بوضع الأخـيرة فوق ورق مـشبع بكلوريد الفـضة. وصارت هـذه الطريقة تُسمى «كـالوتيب» *Calotype* أو «تالبوتيب» *Talbotype*. وعلى عكس «داجيروتيب»، لم تشتـهر «تالبـوتيب» ولـم تتسم نتـائجها بالدقـة. بيد أنهـا قد تميزت بإمكانيـة استنسـاخ عدة طبعات من الصورة الإيجابية. ومن المنظور التقنى، أضحت «تالبوتيب» الركيزة التى انبثقت منها معظم الابتكارات التى لحقت بالتصوير الشمسى. والثابت تاريخياً أن تالبوت أنتج فى عام ١٨٣٥ أول نيجاتيف فى التاريخ العام للتـصوير الفوتوغرافى ، وكان لأرملة من لاكوك مـستـخـدماً آلة تصـوير على شكل «مـصـيـدة فئـران» . وفى عـام ١٨٤٣ ، افتـتح أول دار للتحميض من أجل إنتاج الصـور بكميات للأغراض التجارية(١١) . ولذا ، يوصف تالبوت بأنه «مخترع الطباعة الفوتوغرافية» ، وأول من وضع أسس الطريقة السالبة – الموجبة .

على أية حال ، بمجـرد الإعلان عن ابتكار الفـوتوغرافيا انبـثق طوفان من التطورات التـقنية والتحولات النوعية . ففى مطلع أربعينيات القـرن التاسع عشر ، بذل الفرنسى هيبوليت بايارد *Hippolyte Bayard* جهوداً حثيثة بغـية إخراج الصورة على ورق ، ونظم أول معرض للصور الفوتوغرافية . وفى عام ١٨٤٤ ، نشر تالبوت كتابه «قلم الطبيعة» ليكون أول كتاب مصورٍ فى التاريخ العـام للفوتوغرافـيا قاطبـة . وفى عام ١٨٥٠ ، صدرت فى نـيويورك أول دورية تُعنى بالتصوير الشمسى تحت اسم «الجريدة الداجيرية» *Journal Daguerrian* . وفى عام ١٨٥١ ، ابتكر سكوت أرشير *Scott Archer* الإنجليـزى طريقتـه للحصـول على الصـورة السلبيـة باستـخـدام شـريحة زجـاجـية مطـلية بمادة الكولـوديون. ورغم أن نتائج هذه الـطريقة قـد

استلزمت المرور بسبع مراحل، فإنها كانت أقل تعقيداً من «داجيروتيب» وأقل تكلفة منها بكثير. وفى عين اللحظة، كانت نتائجها أكثر دقة من «تالبوتيب». وبسرعة، انتشرت تقنية استخدام الكولوديون المبلل فى التقاط الصورة وإظهارها وحلت محل تقنيات «داجيروتيب» و«تالبوتيب» التى أمست كلاسيكية. ورغم هذا، عاب هذه التقنية بشدة كون الشريحة الزجاجية المشبعة تظل حساسة طالما هى مبللة. ومن ثم، تفقد حساسيتها بمجرد أن تجف. ولذا، كان لزاماً استخدام الألواح (الشرائح) حال إعدادها كيميائياً. ولما كانت هذه العملية عسيرة وقتذاك، فقد كان المصوِّر يصطحب معه أينما ذهب مهمات ثقيلة الوزن وكبيرة الحجم فى شكل خيمة مظلمة متنقلة تشبه عربة القطار(١٢).

ورغم هذه السلبيات وتلك الصعوبات، تمكن رعيل المصوِّرين الرواد تحت أحلك الظروف من تصوير أماكن نائية غدت من «روائع التصوير الشمسى». وفى ذات الاتجاه، اشتهر المصوِّر الإنجليزى روچر فينتون *Roger Fenton* بصوره عن حرب القرم (١٨٥٣-١٨٥٦) لتكون بمثابة «أول تحقيق مصوَّر». وفى عام ١٨٥٥ ، أرسلت الحكومة الفرنسية المصوِّر الفرنسى ليون ميهيدين (١٨٢٨ - ١٩٠٥) *Léon Mèhèdin* إلى القرم فى مهمة رسمية لمساعدة الرسام شارل لونجلوا (١٧٨٩ - ١٨٧٠) فى إعداد المناظر الفوتوغرافية للوحة الحربية التى حملت اسم «احتلال مالاكوف» . وقد كان لهذين السبقين تأثيرهما الإيجابى على تطور التصوير الشمسى. إذ ابتكر دانسر *Dancer* تقنية «تصغير» الصورة عند ابتداء حرب القرم ، وابتكر وودوارد تقنية «تكبير» الصورة عقب انتهاء الحرب بعام واحد. وفى عام ١٨٥٤ ، قام أغسطس سالزمان بتوثيق مبانى القدس القديمة . وخلال خمسينيات القرن التاسع عشر ، وثقت «لجنة الآثار التاريخية» بباريس فوتوغرافياً المبانى المهددة بالسقوط فى فرنسا . وفى تلك الآونة ، انتشرت الأعمال الفوتوغرافية عن مصر والهند وبورما . وفى عام ١٨٥٤ ، ابتكر الفرنسى ديسدريه الصور الفوتوغرافية مقاس «الكارت بوستال» (٥, ٢ × ٥, ٣سم) التى صارت من أشهر المقاسات خلال النصف الثانى من القرن التاسع عشر . وقد استُخدم هذا النمط فى التقاط المناظر السياحية والنماذج العرقية . بيد أن البورتريهات

كانت أكثر الموضوعات التى استأثرت بعالم الكارت بوستال لاسيما الشخصيات العامة عصر ذاك من قبيل نابليون الثالث والملكة فيكتوريا . وأصبحت هذه الكروت من المقتنيات التى تُحفظ فى ألبومات خاصة داخل أُطر زجاجية بجوار بورتريهات العائلة والأصدقاء . زد على هذا ، أسس المصِّورون الفوتوغرافيون «جمعية التصوير الشمسى» فى باريس عام ١٨٥١ . وبعد عامين ، أسس أقرانهم الإنجليز «الجمعية الفوتوغرافية» فى لندن . وقبل أن يلفظ عقد خمسينيات القرن التاسع عشر أنفاسه، دخل الماغنيسيوم فى عملية التصوير الشمسى. ولاريب أنها تقنيات وتحولات جد مهمة فى مجمل تاريخ التصوير الشمسى(١٣).



رسومات يدوية قديمة توضح بعضاً مما كان يتكبده المصّورون الفوتوغرافيون الأوائل

وهكذا، يُلاحظ تقدم التصوير الشمسى فى نهاية ستينيات القرن التاسع عشر بفضل السباق «العلمى» المحموم بين الثنائى فرنسا وبريطانيا. وأصبحت «الفوتوغرافيا» حرفة مربحة ورائجة . وأضحت الصور مقاس «الكارت بوستال» صيحة العصر ، وصارت الصور الشمسية (الفوتوغرافية) عنواناً للشخص ، وغدت الأسماء والهوايات عبارة عن صور بدلاً من الكلمات . وفى هذا الصدد ، تجدر الإشارة إلى أنه إذا كان المزاج العام قد مال آنذاك إلى الصور الشخصية (الولع بالملكة فيكتوريا نموذجاً) ، فإن الصور البانورامية قد هيمنت على مناخ البحث العلمي . ولكن، بدءاً من خمسينيات القرن التاسع عشر، دخلت الولايات المتحدة الأمريكية حلبة «السباق الفوتوغرافى» لتزاحم مخترعى التصوير الشمسى القدامى وتكون بمثابة قوة دفع جديدة لهذه الصناعة.

وفى هذا المنحى، قلّد هاملتون سميث *Hamilton Smith* طراز «داجيروتيب» الفرنسى، ولكن، بتكاليف منخفضة. وقد ارتكزت هذه التقنية على استبدال الألواح النحاسية برقائق حديدية مطلية بمادة حساسة للضوء وصار طرازه يُسمى «تينتيب» *Tintype* . ولهذا، انتشرت بسرعة واشتهرت جداً فى التقاط الصور الشخصية. كما أفرزت المدرسة الأمريكية خلال ستينيات القرن التاسع عشر طريقة «التصوير ثلاثى الأبعاد» *Stereoscope* . وينتج هذا النمط من الصور باستخدام آلة تصوير مزدوجة العدسة لإمكان التقاط صورتين للهدف المراد تصويره، ولكن، من منظورين مختلفين ويبتعد كل منهما عن الآخر بما يُعادل المسافة الواقعة بين عينىّ الإنسان. وأخيراً تندمج الصورتان المأخوذتان بموجب تقنية ضوئية ليتمخض عنها «صورة ثلاثية الأبعاد». ولاريب أن هذه «الصيحة الجديدة» فى عالم التصوير الشمسى قد أغرت الجماهير على تسجيل مناسباتهم المهمة وأسفارهم ورحلاتهم، ومن ثم، تكريس ثقافة التوثيق البصرى لتفاصيل حياتهم ناهيك عن المناظر الطبيعية. ولا يُخفى فى هذا الشأن دور هذا النمط كعنصر تشويقى فى طباعة القصص الهزلية القصيرة(١٤).

وبدءاً من سبعينيات القرن التاسع عشر، قفز التصوير الشمسى خطوات جد فارقة على درب تاريخه بفضل التطورات التى أُجريت على الألواح السلبية الحساسة وآلة التصوير. فبعد عقدين من استخدام تقنية الألواح الزجاجية المطلية بالكولوديون، اكتشف مادوكس *Maddox* الإنجليزى خلال عام ١٨٧١ أن مادة الجيلاتين ذات قدرة على الاحتفاظ بحساسية الضوء بعد أن تجف وتبقى صالحة للاستعمال إلى أجل طويل دون أن يعتريها فساد. وبذا، حل الجيلاتين محل الكولوديون فى عملية التصوير الشمسى. ويُعد عام ١٨٧١ نقلة جديدة فى تاريخ التصوير الشمسى بدأت ما أسمته الأدبيات بـ «عهد الألواح الجيلاتينية». كما تُعد هذه الألواح بمثابة حجر زاوية فى تطور تقنية الألواح السلبية. إذ بفضل تطوير علماء كثيرين لتقنية مادوكس، انتقل التصوير الشمسى إلى طور جديد صار يُسمى «عصر الرق». والرق *film* يُشبه «الورق ليناً ودقة، لكنه شفاف كالزجاج، أحد سطحيه مطلى بالمادة الجيلاتينية الحساسة». وبذلك، حلت هذه الرقائق بدلاً من الزجاج فى صناعة التصوير الشمسى. وباستثمار هذه التقنية، أنتجت معامل چورج إيستمان الأمريكى (كوداك) فى عام ١٨٨٠ «الأفلام الملفوفة الطويلة» وطُرحت فى السوق التجارى بدءاً من عام ١٨٨٩ بعد تطويرها تقنياً. وآنذاك، ابتكر كارل كليك التشيكوسلوفاكى آلية الحفر الضوئى. ونشرت جريدة «الديلى جرافيك» النيويوركية أول صورة فوتوغرافية بنظام الهاف تون[١٥].

وفى خط متواز تقريباً مع ظهور الفيلم، أسفرت الجهود البحثية عن تقليص آلة التصوير من حجمها «الصندوقى» إلى أن صارت بمثابة «علبة صغيرة» تُوضع فى الجيب أو تُحمل فى اليد مما بشَّر بميلاد جيل جديد من آلات التصوير صغيرة الحجم سهلة الحمل والنقل والاستعمال. وقد تنافست بشدة المؤسسات الأوروبية والأمريكية بغية تصنيع «الكاميرات الحديثة». ورغم أهمية النجاحات الفرنسية فى هذا المضمار، فإن الإنجازات الأمريكية قد اتسمت بكونها الأفضل والأيسر والأرخص. إذ أنتجت كوداك فى عام ١٨٨٨ أول آلة

تصوير بها فيلم ملفوف رافعة شعار: «اضغط على الزر ودع الباقى علينا» مما أدخل التصوير الشمسى فيما نطلق عليه «الحقبة الآلية»(١٦).

وهكذا، إذا كان النصف الأول من القرن التاسع عشر قد شهد ميلاد التصوير الشمسى، فقد شهد النصف الثانى من القرن لاسيما ربعه الأخير نضج هذه الصناعة. إذ نجم عن ذيوع الكاميرا الصغيرة الرخيصة سهلة الاستعمال وإنتاج الأفلام الملفوفة ظهور «هواة» التصوير لاسيما من الرحالة والسائحين بعد أن ظل حكراً على «أقليات محترفة» بسبب تقنياته المعقدة وتكاليفه الباهظة. ومن ثم، تنامت حرفة التصوير الشمسى وازداد عدد المصوِّرين وسعى المعنيون بالحرفة إلى تأصيلها بمثابة «فن» واستكشاف أبعادها الإبداعية. وفى هذا المضمار، جدير بالتسجيل أن ثمانينيات القرن التاسع عشر قد شهدت «احتراف» حوالى عشرة آلاف مصوِّر فوتوغرافى فى الولايات المتحدة، وأكثر من «٧٥٠٠» فى بريطانيا، وأكثر من «٦٠٠٠» فى ألمانيا. وقد جذبت هذه الحرفة الرجال والنساء معاً. ويكفى للتدليل على هذه الحقيقة أن «٢٥٪» ممن يعملون بها فى عام ١٨٩١ كانوا من الجنس اللطيف(١٧).

وثمة تداعيات جد مهمة قد تمخضت عن تقنيات أواخر القرن التاسع عشر الفوتوغرافية. إذ انفصلت آلة التصوير عن الحامل، ومن ثم، ظهرت «اللقطة» التى تُؤخذ فى «لمح البصر» على الأقل أو فى «ثوان معدودات» على الأكثر. وبذا، زال الزمن الذى كان «يجلس فيه الرجل لأخذ صورته فى الشمس كالصنم لا يتحرك أبداً مدة دقيقتين»(١٨).

وهكذا، بترسيخ تقنية التقاط الصورة «فى جزء من مائة من الثانية»، لم يتمكن المصوِّرون من أخذ المناظر الثابتة فقط، بل الأهم والأخطر، أخذ المناظر المتحركة السريعة مثل «الطيور الطائرة والخيول الراكضة والمركبات الجارية» فى أوضاع متباينة متتابعة مما مهَّد لميلاد «السينماتوغراف» (الصور المتحركة). وتجدر الإشارة إلى أن فكرة تصوير الأجسام المتحركة قد سارت، ولكن ببطء، بمحاذاة تصوير الأجسام الثابتة. ففى عام ١٨٥١، صوَّر هنرى

فوكس تالبوت أول صورة لجسم متحرك باستخدام شرارة كهربائية. وفى عام ١٨٥٨، صوّر نادار أول صورة جوية من بالون. وفى عام ١٨٦٤، اخترع دوكوس دى هورون أول آلة تصوير للأجسام المتحركة وعرضها. وفى عام ١٨٧٢، التقط إدوارد مويبريدج ***Muybridge*** أول صورة فوتوغرافية لفرس يتحرك[١٩]. وعلى هذا الدرب ، يُعد إنتاج الأفلام الشفافة الملفوفة من أهم الابتكارات التى ساعدت على تقدم «السينماتوغراف» . وإثر هذا الابتكار ، استخدمه توماس إديسون - المخترع العالمى - فى أول آلة تصوير سينمائى حديثة . وبذا ، كان نجاح الفيلم والآلة معاً بمثابة نقطة فارقة فى التداعيات البصرية[٢٠] .



جورج إيستمان - مؤسس كوداك - يحمل باكورة إنتاجه من الأفلام الشفافة الملفوفة ليستخدمها إديسون فى أول آلة تصوير سينمائى حديثة .

وهكذا تلاقت هذه الجهود مع الإنجازات الفوتوغرافية خلال الربع الأخير من القرن التاسع عشر فيما تمخض عنها ظهور «السينماتوغراف» التى استكشفت «عالماً جديداً» من الصور. إذ سجلت مواقف متعددة من حيوات الإنسان والحيوان فى «حالة حركة» أبهرت ليس العوام فقط، بل والعلماء والفنانين أيضاً. ولهذا الإبهار، قدمت مجلة «الهلال» القاهرية فى فبراير ١٨٩٧ تحقيقاً عن «الصور المتحركة» شارحة بالتفصيل الأسس العلمية للسينماتوغراف مع وصف دقيق لآلة الصور المتحركة. وأنهت «الهلال» تحقيقها بنبوءة مفادها أن الرهان العلمى المستقبلى سيكون الصورة المتحركة الناطقة: «... صور تتحرك

وتتكلم فى وقت واحد باستخدام السينماتوغراف والفونوغراف معاً. فستأتى أيام نرى بهما العالم وحوادثه رأى العين ونحن جلوس فى غرفنا وذلك كله من معجزات هذا القرن»[٢١].

وبجانب السينماتوغراف، ثمة اختراع آخر جد مهم وُلد فى رحم التصوير الشمسى؛ إنه التليفوتوغراف، أى إرسال الصور الشمسية بواسطة المجرى الكهربائى من مكان إلى آخر ومن بلاد إلى أخرى مما أدخل التصوير الشمسى فى شراكة وثيقة الصلة مع الصحافة[٢٢]. ففى عام ١٩٠١ ، أرسل المخترع الإيطالى جوجيلمو ماركونى أول رسالة تلغرافية بالراديو من كورنول إلى نيوفاوندلاند . وفى عام ١٩٠٤ ، تم نقل الصور الفوتوغرافية بطريقة تلغرافية لأول مرة[٢٣] .

وعلى غرار تحقيق السينماتوغراف، قدمت «الهلال» تحقيقاً مصوَّراً عن التليفوتوغراف رصدت فيه التراكم البحثى الذى أدى إلى هذه التقنية حتى أصبحت «... أمراً ثابتاً لاشك فيه وهو من معجزات القرن العشرين»[٢٤]. وتعقيباً على تحقيق مصوَّر آخر خاص بالتليفوتوغراف «هذا الاختراع العظيم»، وبعد عقد كامل من نبوءة «الهلال» آنفة الذكر، وتحديداً فى مارس ١٩٠٧، راهنت المجلة مجدداً على «اختراع يرى به الإنسان صاحبه على ألوف من الأميال»[٢٥].

وفى شأن متصل، ولكن فى مجرى آخر، ظهرت أشعة رونتجن تأسيساً على الخبرة الفوتوغرافية منذ منتصف تسعينيات القرن التاسع عشر التى نجحت فى النفاذ إلى «أغلفة وأغطية الصناديق ولحم الإنسان»[٢٦]. وجرياً وراء تطوير هذه التقنية واستثمارها، تسارع المصوِّرون، أو بالأحرى تصارعوا، من أجل اكتشاف ليس فقط ما فى داخل الأجسام بل ما وراءها. وبفضل الجهود المتضافرة، ترسخت خلال العقد الأول من القرن العشرين عملية «التصوير الباطنى» الذى أماط اللثام عن «... الأشياء المخبأة...» مما ربط التصوير الشمسى عضوياً بالتطور العلمى[٢٧]. وتعليقاً على هذا التطور واحتماليات تداعياته توقعت

«الهلال» ما يلى: «التفنن باستخدام هذه الأشعة» لدرجة يُمكن عندها «التمييز بها بين الذكر والأنثى فى الأجنة»(٢٨).

وإذا كان التـصوير الشمسى قـد تبلور فى العقد الأول من القـرن العشرين تقنياً وعلمـياً ووظيفيـاً، فقد شهد ذات العقـد، وتحديداً عام ١٩٠٧، الإعلان عن ميـلاد «التصوير الملون» بعد طول مخاض. وجدير بالرصد أن حُلم التـصوير الملون قد سيطر على هاجس المشتغلين بالتصوير الشمسى والمنشغلين به منذ اختـراعه. ففى عام ١٨٤٨، باءت بالفشل أول محاولة للتصوير الملون. وفى عام ١٨٦١، نجحت جزئياً محاولة جيمس ماكسويل ***James Maxwell*** التى برهنت على أن جميع الألوان يُمكن اشـتقاقها من رحم ثلاث مجـموعات أولية وهى: الحمـراء والزرقاء والخضـراء. وتُعد هذه النتـيجة بمثـابة الركيزة الأسـاسية التى انـطلق منها الباحثون فى هذا الشأن على اختلاف جـنسياتهم حتى نجح ليبمان ***Lippmann*** الفرنسى عام ١٨٩١ فى إنجاز التـصوير الملون ولكن بشكل غيـر مكتمل(٢٩). إذ أن «طريقة ليـبمان» فى التصوير الملون لم تكن مناسبة للاستخدامات العلمية والتجارية. فقد استلزمت شرائح غالية بسبب اتقـان صقلها وخلو سطحهـا من أية نتوء. وتبلغ مدة عـرضها لأشعـة الشمس بضع دقائق، ولا يُمـكن إزالة بعض شوائب الصـورة الملونة. ولم يتوصل ليـبمان إلـى نقل صور شرائحه الملونة على الورق، ومن ثم، لا يُمكن تكرار نسخها(٣٠).

وفى خط متـواز لهذا التقدم، عـكف الأخوان الفرنسيـان أوجست ولويس لوميير على الوصول لنتـائج أفضل من طريقة لـيمان. وبالفـعل، تحقق هذا فى عـام ١٩٠٧ بابتكارهما «طريقة لوميـر» فى التصوير الملون التى عالجت كثيراً من مثـالب ليبمان. ولذا، راجت على المستوى العملى. إذ كانت هذه الطريقة لا تحتاج إلى «الزئبق الشديد الغلو والمثقِّل كثيراً لآلة التصوير» علاوة على سرعة أدائها. والأهم أن شرائحها تكون ملونة فى حد ذاتها بعد انتهاء معالجتها كيميائياً عكس شـرائح ليبمان غير الملونة فى حد ذاتها؛ إذ تراها العين ملونة بسبب تحليلها لنور الشـمس الأبيض المنبعث منهـا إلى المقالى. ولكن عاب طريقـة لوميير مـا عاب أيضاً طريقة ليبمان فى أنهما لا تُؤديان إلى «تكثير الصور المأخوذة على صفيحة واحدة على

الورق الفوتـغرافى. وبسبب ذلـك النقص العظيم نرى حتى يومنا طريـقة لوميـار هذه قليلة الرواج رغماً من كمالها النسبى»[٣١].

على أية حـال، خـلال الـعـقـد الأول من القـرن العـشـرين صـار التـصـوير الملون من «الممكنات» بعد أن كان «ضرباً من المستحيلات». وبموجبه، حقق التصـوير الشمسى درجة عاليـة من المصداقـية والاكـتمـال والجماهـيرية عندمـا تمكّن من استـخراج الصور بألـوانها الطبيعية. وجدير بالملاحظة أن هذه التقنية كانت جد ملحة على عدة مستويات. فمن المنظور التقنى، أصبحت مطلوبة لتصوير الرسوم الزيتية والمائية خصوصاً إذا كانت ذات ألوان زاهية وتتجلى أهميتهـا فى «نقل الصور الكبيرة بالفوتوغرافيا لأجل التنـحيس أو الزنكوغرافيا فى فن الطباعة» عـلاوة على المناظر الطبيعيـة متنوعة الألوان. ومن زاوية المصداقـية، قضت هذه التقنية على «تلاعب وتفنن» المصّورين فى معالجة سلبيات الصـور التى كادت تُسمى صوراً ميكانيكية وليسـت فوتوغرافية «لعظم ما طرأ عليهـا من النقص والزيادة من قلم الرتوشية». وفى مـضمـار الميكروفوتوغـرافيـا، أضحى «اللـون» مهـماً للغـاية فى تصوير مـا يُرى تحت الميكروسكوب من الأجسام الدقيقة التى لا تُشاهد بالعين المجردة[٣٢].

وبينما كان التصوير الملون يأخذ بألبـاب الناس، لم تتوقف عجلة تطوير تقنيات التصوير الشمسى لاسيما آلة التصوير. وفى هذ الصدد، نجح الألمانى أوسكار بارناك *Oskar Barnak* عام ١٩١٣ فى ابتكار آلة تصوير صـغيرة (٣٥مم) تُسـمى لايكا *Leica* قادرة على تـصوير «٣٦» صورة متتالية. ورغـم استهتار كثيريـن بها واعتبـارهـا بمثابـة «لعبـة» ليس بإمكانها «إنجاز ما يجب»، فـإنهـا انتشـرت بسـرعة فى الأسـواق[٣٣]. وهكذا، بابتكار لايكا، دخل الألمان مـيدان صناعـة التصـوير الشمـسى ومسـتلزمـاته بعد أن كـان حكراً على الفرنسـيين والإنجليز والأمريكيين.

وهكذا، يتضح مما سبق السمة التراكمية لاختراع التصوير الشمـسى وتطور تقنياته، كما يتضح عدم احتكار دولة أو مؤسسة أو حتى أفـراد لهذا الاختراع. إذ أسهمت فيه دول أوربا

المختلفة من العالم القديم بقدر ما أسهمت فيه الولايات المتحدة الأمريكية من العالم الجديد. ورغم أن مصر، مؤسسات وأفراداً، لم تُسهم بشكل مباشر فى اختراع التصوير الشمسى، فإنها وقعت فى قلب الظاهرة الفوتوغرافية وتبوأت فيها مكاناً سامياً على نحو ما سنعرض له فى الموضوع التالى .

جاذبية مصر

ثمة ملاحظة جد مهمة يجدر تسجيلها، بادئ ذى بدء، مفادها أن مصر قد ارتبطت برباط عضوى وثيق مع التصوير الشمسى ليس فقط منذ بداياته الأولى، بل بالأحرى، منذ محاولاته الأولية أيضاً . وفى هذا الصدد، كانت مصر «المصوَّرة» فوتوغرافياً أكثر الدول -مع إيطاليا- التى التقطتها عدسات آلات التصوير حتى غدت صورها «الشواهد» على ميلاد التصوير الشمسى وتطوره. ولاريب أن هذه المحصلة كانت نتاجاً لتضافر معطيات الجغرافيا الطبيعية لمصر وظهيرها التاريخى الثرى ناهيك عن التحولات الجذرية التى شهدها القرن التاسع عشر سياسياً واقتصادياً واجتماعياً وفكرياً.

من منظور تقنى، تمتلك مصر ظروفاً مناخية أنموذجية من أجل التصوير الشمسى. ويكفى أن داجير كان يحلم بالحصول على تأثير ضوء مصر الساطع لمدة تتراوح بين دقيقتين وثلاث دقائق بغية إنجاز منتج فوتوغرافى رفيع المستوى. وتُوجد عوامل عديدة تُبرر نوعية الضوء المصرى. إذ أن مجموع المعطيات المناخية تُوفر تواجداً للمناخ المشمس معظم النهار ونادراً ما يعوق هذا السطوع ستائر السحب. والأهم، ندرة الترسبات الترابية[٣٤].

وحرىٌ بالذكر أن الكثافة الضوئية فى شمال افريقيا عموماً لها قدر من الأهمية أكبر بكثير منها فى أوربا. ويتراوح متوسط الإضاءة فى مصر ما بين ١٨٠-٢٠٠ وحدة حرارية للسنتيمتر المكعب سنوياً على عكس فرنسا مثلاً الذى يتراوح متوسط كثافتها الضوئية ما بين

٨٠-١٢٠. ونظرياً، تعنى هذه الاختلافات فى كمية الضوء الوقت الذى يحتاجه الشعاع من أجل التأثير بقدر كاف على السطح الحساس سواء كان المصور يستخدم الشريحة الداجيرية أو يستخدم ورقاً حساساً أو شريحة من الزجاج المضغوط[٣٥].

ويكاد يتفق معظم المصوِّرين على أن فصول الخريف ونهاية الشتاء والربيع تُعد «أوقاتاً مثالية» من أجل التقاط المناظر. وأجمعوا على الابتعاد عن فصل الصيف نظراً لارتفاع درجات الحرارة. وتتميز مصر بانتظام فريد فى سطوع الشمس بسبب ضآلة ترسب الشعاع الشمسى. ولذا، تندر الأمطار كلما اتجهنا إلى الجنوب بعيداً عن الدلتا. وقلما تحجب تكوينات السحب الشمس في مصر. وتتركز هذه التكوينات فى الدلتا فقط خلال فصل الشتاء. وباستثناء القاهرة، يجد المصوِّرون قليلاً من المضايقات بسبب السحب. ولاريب أن هذه التفاصيل المناخية تؤثر إيجابياً وسلبياً فى عمليات التصوير الشمسى التى تستلزم ربع ساعة من الوقت لضبط الكادر[٣٦].

ورغم مناخ مصر المثالى جداً للتصوير، فإن هبوب رياح الخماسين (أبريل-مايو) تُمثل سلبية مناخية تُعرقل عمل المصوِّرين بخلاف ارتفاع درجة حرارة الصيف. وتكمن الخطورة هنا فى عدم استقرار «الغرفة الفوتوغرافية» خصوصاً فى تصوير المشاهد التى تحتاج عدة دقائق من أجل التقاطها. وتجدر الإشارة إلى أن آلة التصوير كانت تُثبت خلال القرن التاسع عشر على ركيزة ثلاثية الأرجل من الخشب الضعيف غالباً. أضف أيضاً، اهتزاز المنتج الفوتوغرافى بسبب عدم وضوح الرؤية إثر الرياح الترابية، وهو الأمر الذى يُمكن ملاحظته فى تجارب التصوير الشمسى الأولية[٣٧].

وهكذا، بخلاف ارتفاع درجات الحرارة صيفاً وهبوب رياح الخماسين ربيعاً، يُشكل المناخ المصرى أحد أهم المغريات التى دفعت المصوِّرين إلى التكالب على مصر. إذ أن قلة زمن ضبط الكادر والضوء القوى العمودى يُؤديان إلى كثافة الانعكاس على الشرائح الحساسة.

وبمحازاة هذه المزايا الفنية هبة الطبيعة، أصبحت مصر القرن التاسع عشر محطة محورية في «الرحلة الكبرى» *grand tour* إلى الشرق بفضل امتلاكها بنية تحتية مثالية للترحال لاسيما السكك الحديدية (١٨٥٤) وافتتاح قناة السويس (١٨٦٩) علاوة على الإبحار بالسفن البخارية وافتتاح خط مرسيليا-الإسكندرية البحرى (١٨٤٠). وتبدأ هذه الرحلة خط سيرها من أوربا مروراً بإيطاليا واليونان ثم شمال أفريقيا ومصر والشام وآسيا الصغرى[٣٨]. ولعل هذا يقودنا إلى استعراض موقع مصر والشرق الأدنى فى بؤرة التطورات والتحولات الأوربية إبان القرن التاسع عشر .

شهدت أوربا عموماً وبريطانيا وفرنسا خصوصاً منذ ثلاثينيات القرن التاسع عشر تحولات جذرية فى النظم الاجتماعية والاقتصادية وأنماط التفكير . وقد تمخض عنها قلق وسط الطبقة الأرستقراطية والطبقات العليا التى انتمى إليها معظم المصوِّرين الفوتوغرافيين الأوائل . وخلال حقبة الغليان الأوربى ، أثر الشرق فى جميع مناحى الحياة الأوربية . ففى ميدان الأدب ، اجتاح الأسواق نوع جديد من روايات الرحلات إلى الشرق ، وأصبحت الموضوعات الشرقية أمراً مألوفاً فى القصص والأشعار على اعتبار أن الشرق مهد الجنس البشرى وذو طبيعة حالمة وروحانية . ولاريب أن مثل هذه الأدبيات قد جذبت اهتمام جمهور عريض من الأوربيين ممن لم يكن فى مقدورهم توفير نفقات الترحال إلى مصر - وغيرها من بلاد الشرق - لرؤية الأماكن التى شهدت أحداثاً مفعمة بالجاذبية والغموض . وباختصار ، اتسمت هذه الأدبيات بمداعبة أحلامهم وخيالاتهم ، واستوحت موضوعاتها من الأدب الشرقى القديم المترجم إلى اللغات الأوربية من قبيل «ألف ليلة وليلة» و «رباعيات الخيام»[٣٩] .

وبخلاف الأدبيات ، استلهمت الموسيقى الأوربية بعض موضوعاتها من العالم الشرقى . ولم تنجو الحياة المنزلية من تأثير الشرق ؛ إذ ازدانت جدران المنزل الأوربى بمزيج من الطرز والأذواق الشرقية . وزين الأوربيون حجرات الاستقبال بالمشغولات البرونزية الشرقية

والمصنوعات الفخارية وغيرها من الأعمال الشرقية المستوردة مباشرة من مصر وفارس . وأصبحت القبعات المستوحاة من العمامة الشرقية «صيحة» تتهافت عليها النساء الأوربيات . ولجأ الرجال - حتى الذين لم يُسافروا إلى الشرق الأدنى - إلى التقاط صور فوتوغرافية لهم مرتدين الملابس الشرقية ويُدخنون النرجيلة . وعطفاً على ما سبق ، تهافت الأوربيون على التبغ الشرقى المستورد من الدولة العثمانية . وهكذا ، أضحى الشرق فى مخيلة الغرب بمثابة رمز للخصوبة وطاقة كامنة خلاقة(٤٠) .

شهد القرن التاسع عشر تنامى ثقافة الترحال إلى الشرق الأدنى لاسيما مصر . وقد تميز هذا القرن بديناميكية بشرية إثر النهضة الصناعية والتطور التكنولوچى . وقد نجمت عن هذه التحولات ذات الإيقاع السريع والمطرد بصمات جد مهمة فى أنماط تفكير الناس وأنساق حياتهم اليومية وسلوكياتهم . ولذا ، غدا السفر والترحال نوعاً خاصاً من «الرمزية» بدءاً من رحلة البحث عن الحقيقة والخلود ومركز الروحانيات ، وانتهاءً إلى الهروب من الجو العام السائد فى أوربا إبان ثورات منتصف القرن . وبذا ، أصبح الترحال إلى الشرق على قمة «الأشياء المبهرة» التى يُمكن أن يقوم بها المرء . وفى بداية القرن ، كانت الطبقات الأرستقراطية فقط هى القادرة على توفير نفقات مثل هذه «المغامرة المكلّفة» . ولكن بحلول منتصف القرن ، أصبح الشرق الأدنى مأهولاً بشكل متصاعد إثر توافد المجموعات الأوربية المنظمة وعروض الرحلات السياحية لاسيما شركة توماس كوك . وقد فتحت هذه الرحلات أبواب السفر أمام أبناء الطبقة الوسطى . وبحلول ستينيات القرن ، أصبحت الرحلات إلى الشرق أمراً مألوفاً . ولكن بمرور الوقت ، أخذ السياح الجادون يشتكون مر الشكوى من أقرانهم «أتباع كوك» المثيرين للضجيج . أكثر من هذا ، دأب هؤلاء السياح على اتباع سلوك غير حضارى بحفر أسمائهم كنوع من «الذكرى الخالدة» على الآثار(٤١) .

على أية حال ، غدا الترحال إلى الشرق (مصر) بالنسبة للأوربى خلال الربع الأخير من القرن التاسع عشر بمثابة عادة بورجوازية تبتغى تحقيق هدف مزدوج : المعرفة وإدراك الميراث

المفقود . وفى عبارة موجزة : كانت الرحلة إلى الشرق بمثابة الرجوع إلى أصل الكون ومهد الحضارة الأوربية . ففى الشرق ، نشأت أعرق الحضارات الإنسانية من قبيل المصرية والآشورية والفارسية واليونانية والرومانية . وظهرت الديانات والقوانين والفنون . بيد أن علاقة الغرب بالشرق اتسمت بطابع أفلاطونى هيمنت عليه «الرؤية» المسبقة للشرق بشكل أكثر واقعية من المكان ذاته على نحو ما عكسته الأدبيات والرسومات للمشاهد الإثنوجرافية والأنثروبولوچية . وحتى فى الميدان الفوتوغرافى - محل الدراسة - ورغم واقعية الصور الملتقطة ومكوناتها وتركيباتها ، فإنها قد «انتُقيت» بعناية من خلال قاعدة عريضة من الاختيارات لتُصبح «وثائق عينية حية» تُبرهن على واقع متخيل . وبذا ، يظل الشرق أسيراً داخل خيال الغربى وفنتازيته . ولم يتحرر معظم المصوِّرين الفوتوغرافيين من صورة الشرق المحفورة فى مخيلاتهم ، وحملوها معهم إليه . وفى كلمة موجزة : أدخلوا الواقع الشرقى فى قوالبهم المسبقة . ورغم موضوعية ودقة الصور الفوتوغرافية ، فإن ما يُصاحبها من مؤثرات يُعد انعكاساً لرؤية ذاتية سابقة التكوين تمخض عنها «طمس المعنى الحقيقى للصورة»(٤٢) .

وخلاصة القول ، تمخض عن الرحلة الكبرى وغيرها تكريس ثقافة السياحة ليس لدى الطبقات الأوربية الثرية فقط، ولكن أيضاً لدن الطبقات المتوسطة. ومن ثم، كانت آلة التصوير «رفيقة الدرب الفعالة والسريعة والصادقة» أهم أدوات السائحين والحجاج وعلماء الآثار والمستشرقين والدبلوماسيين والهواه لتوثيق رحلاتهم بصرياً. وإزاء هذا الزخم السياحى، انتقل الإنتاج الفوتوغرافى من أوربا إلى مصر وتأسست المعامل لاستثمار هذه الظواهر وتلبية احتياجاتها الملحة(٤٣). وبذا، تداعى عن الرحلات الأوربية تتجير التصوير الشمسى محلياً ودولياً. إذ أصبحت صور مصر الخلابة مطلوبة تجارياً فى الأسواق الأوربية لاسيما النواحى الأثرية والفولكلورية والأنثروبولوچية.

علاوة على ما سبق، خيَّمت على «الرحلة الكبرى» روحاً دينية غـذاها من الخلف ميولاً رومانسـية تقليدية شطر الشـرق. إذ كان الباعث الرئيـسى فى هذه الرحلة هو «الذهاب إلى الأماكن المقدسة» الوارد ذكرها فى الكتب المقدسة. وفى هذا الميدان، تجول المصوِّر الإنجليزى فرانسيس فريث *Francis Frith* بين القاهرة والقدس بهـدف «تزيين التوراة بالصور». وفى عـام ١٨٤٤، التقـط المصوِّر الإنجليـزى چورچ كـيث *George Keith* حوالـى «٣٠» صورة بأسلوب داجيـروتيب لـ «دراسة الصلة بين ما ورد فى الكتـاب المقدس وجغرافـية الأراضى المقـدسة» . وجدير بـالذكر أن «رحلة الحج» إلى القـدس سواء بمعناها التـقليدى أو بكونـها رحلة ثقـافيـة إلى منابع الحضـارة تُعـد «رمزاً» لبـحث الإنسان الدؤوب عن المُثل والجـذور والأرض الموعودة وجنات عـدن المفقودة . ولذا ، سـار مسافـروا الغرب إبان القـرن التاسع عشـر على درب الحكمـاء والأنبيـاء والرسل والحجـاج والمريدين مسـتلهمين رحلة العـائلة المقدسة . وبذا ، كان فى مقدورهم إعادة معـايشة هذه الرحلة وخوض التجربة الرمزية مادياً ومعنوياً (٤٤).

ولكن، فيـما وراء التعلق بالديار المقـدسة، ثمة ولع بالشـرق هيمن على الروح الجمعـية الأوربية. وخـشى الشغوفـون ببلاد ألف ليلة وليلة على مـحو سـحرها أمام طوفـان المدنية. ولذا، تدافع المصوِّرون الأوربيون إلى الشرق لتسجيل تفاصيله الدقيقة وزخارفه الفريدة قبل أن تدمرها المدنية وتقضى على خـصوصيتها. هنا، أضحت مصـر رهاناً حتمياً. إذ أن أوربا، وفرنسا بالأخص، صارت على دراية جيدة بها منذ الاحتلال الفرنسى لها (١٧٩٨-١٨٠١) وما أسفر عنه من إصدار مـوسوعة «وصف مصر» واكتشاف معـبدىّ «أبو سمبل وفيلة» فى عام ١٨١٢ وفك رموز حجر رشيد (١٨٢٢) فيمـا تمخض عن ميلاد الإچيبتمونيا *Egypto-maine*. وبذا ، قـفزت «المصـريات» قـفـزة مصـيـرية عمـلاقـة . وأثناء حكم مـحمـد على (١٨٠٥-١٨٤٨)، أدرك الأوربيون الذين اعتمد عليهم فى تحديث مصر أنها «أرض متخمة بالثروات الأثرية». وبإيعـاز منهم، ازدهرت تجارة الآثار المصرية المـسروقة التى استـقرت فى

أشهر المتاحف الأوربية. وفى عام ١٨٣١، أهدى محمد على فرنسا احدى مسلتىّ الأقصر، ووضعتها الحكومة الفرنسية فى ٢٥ أكتوبر ١٨٣٦ بميدان الكونكورد باعتبارها «أثراً فريداً من نوعه»(٤٥).

ولم يقتصر الولع بـ«مصر القديمة» على أوربا فقط، ولكنه امتد إلى العالم الأمريكى. ففى ٢٢ ذى القعدة ١٢٧٧هـ (١٨٦٢) التمس القنصل الأمريكى بالقاهرة من نوبار باشا (١٨٢٦ - ١٨٩٩) - ناظر الخارجية المصرية - الحصول على «ترخيص بأخذ صورة الحجر الأثرى المثلث الحروف الكائن فى دار الآثار الخديوية لإرسالها إلى دار الآثار الأمريكية أسوة بدار آثار لندن وباريس»(٤٦).

وجدير بالتسجيل هنا أن العمارة المصرية القديمة تُمثل منذ العصور الوسطى عامل جذب للغربيين بفعل ما تمتلكه من قوة وخصائص سحرية. وفى هذا الصدد، عجزت الدراسات حتذاك عن حل لغز حسابات الهرم وكيفية بنائه بمثل هذه القياسات الدقيقة. وكان أبو الهول الصامت الهادئْ ذو الهيبة - ومازال - مثار إعجاز ممزوجاً بالرهبة لدى الغربى حتى صار يُكنيه بـ«أبى الرعب». وحسب الرؤية الغربية: «يقف أبو الهول شامخاً ينظر إلى الشرق، وهو فى حالة يقظة دائمة، ولم يغفل له جفن عند وصول قمبيز أو نابليون». ولذا، لا تُوجد كلمات أو مداد أو أقلام يُمكنها وصف الغموض والجاذبية الكائنة فى أبى الهول(٤٧).

ومن المفارقات، بينما كان شامبليون يعكف على حل طلاسم حجر رشيد من ناحية، كان داجير يجرى تجاربه على اختراع آلة التصوير من ناحية ثانية. وبإنجاز الأول مهمته، دشّن علم المصريات. وبنجاح اختراع الثانى، قدّم لهذا العلم الوليد أحد أهم وسائل التوثيق، ولحظتئذ، نشأت علاقة حميمة بين التصوير الشمسى والآثار المصرية. وإذا كان علم المصريات قد شهد أكثر من أى علم آخر انقلاباً جذرياً بسبب ظهور التصوير الشمسى، ففى المقابل، تطورت تقنيات الأخير لتتماشى مع احتياجات هذا العلم.

عند هذا الحد، أدركت أوربا، لاسيما النخبة والعلماء، أهمية التراث المعمارى المصرى، وتولدت لديهم رغبة عارمة فى الحصول عليها دون الانتقال لرؤيتها على الطبيعة. ولذا، انجذبت آلة التصوير إلى مصر من هذا المنطق وذاك المنطلق. ويكفى للتدليل على أهمية اختراع التصوير الشمسى الوليد فى فك رموز اللغة المصرية القديمة أن نقتبس بعضاً مما ورد فى خطاب فرنسوا أراجو *Francois Arago* - أحد أبرز العلماء الفرنسيين - الذى ألقاه يوم ١٩ أغسطس ١٨٣٩ فى المعهد العلمى بباريس أمام الرعيل الأول من مستخدمى آلة داجير: «... لو كان التصوير الشمسى قد اختُرع عام ١٧٩٨، لكان لدينا اليوم صور أمينة عن عدد لا بأس به من اللوحات الجدارية الهيروغليفية التى حُرم منها عالم العلماء إلى الأبد بسبب جشع العرب* وسادية بعض المسافرين المصابين بمرض الرغبة فى التدمير. ومن أجل نسخ الملايين والملايين من النقوش الهيروغليفية التى تكسو الجدران الخارجية للآثار الضخمة فى طيبة وممفيس والكرنك... إلخ، كنا فى حاجة إلى سنوات وسنوات وكتائب من الرسامين. ولكن مع ظهور آلة داجير للتصوير الشمسى، صار من الممكن لرجل واحد فقط أن يقوم بهذا العمل الضخم». وبذلك، تحل مساحات كبيرة من النقوش الهيروغليفية الحقيقية محل النقوش الهيروغليفية المزيفة أو التى هى من «محض الخيال، وسوف تتفوق هذه الصور فى مصداقيتها وألوانها الطبيعية على رسومات أمهر الفنانين، والصور الشمسية بعد أن خضعت فى تشكيلها إلى قواعد الهندسة، سوف تسمح بمساعدة عدد قليل من المعطيات بتصوير الأجزاء الأكثر ارتفاعاً وأكثر الواجهات صعوبة للوصول إليها». أضف أيضاً، تميز المنتج الفوتوغرافى بالاقتصاد فى النفقات(٤٨). ومنذ ذلك الحين، لم يعد رواد المصريات فى حاجة إلى استلهام الرحلات أو استخدام الألوان المائية أمام موضوعية الصور الشمسية. إذ أن اختراع داجير سينقل بـ «صورة أمينة» الطبيعة الصماء من نقوش دقيقة وتماثيل وآثار باتقان ودقة على عكس الرسومات التى تُحاكى الطبيعة . وفعلاً ، بحلول

* يقصد أراجو بالعرب «المصريين» . وينم المعنى عن عنصرية ونظرة علوية .

منتصف خمسينيات القرن التاسع عشر ، أثنى الكثير من الفنانين والمفكرين والكُتاب على تفوق الفوتوغرافيا على غيرها من وسائل الإعلام الجرافيكية(٤٩) .

وفي خط متواز مع هذه التطورات ، شهد القرن التاسع عشر نمو الدراسات الشرقية إثر إصدار كتاب «وصف مصر» في ٢٣ مجلداً من تأليف «١٧٠» عالم من علماء المعهد الفرنسي الذين كانوا مرافقين لحملة بونابرت على مصر . وقد قام هؤلاء بدراسة شاملة ومفصلة عن مصر من كل نواحيها . ولذا ، صار هذا الإصدار الفريد من نوعه مرجعاً رئيسياً لكل الدراسات الشرقية اللاحقة . وقبل «وصف مصر» ، قامت معظم النظريات عن الشرق الأدنى على أساس الروايات السابقة للحجاج والأعمال شبه العلمية التي كتبها الرحالة الذين جابوا الديار الشرقية إبان القرن الثامن عشر . ولكن بعد صدور «وصف مصر» ، ظهر جيل من المستشرقين الذين كتبوا عن الشرق الأدنى خصوصاً ومصر بالأخص بـ «مزيد من العلمية»(٥٠) .

وهكذا ، انحصرت لعبة الاستشراق الجديدة في أيدي الفرنسيين والبريطانيين . ورغم انكباب الغربيين على دراسة لغات وثقافات الشرق الأدنى - وعلى رأسها مصر - وازدهار فقه اللغة المقارن ، فإن حصاد التجربة الاستشراقية لم يُعمق الفهم الغربي للشرق . وغدا الاستشراق يعني دراسة «من هم دون المستوى» ثقافياً وعرقياً . وظهرت العقائد العنصرية والأفكار المسبقة التي هيمنت على معظم المستشرقين وحالت دون المضي قدماً في طريق البحث العلمي الموضوعي . إذ انطلقوا في أحكامهم واستنتاجاتهم على أساس التفرقة بين «نحن» و «هم» لإثبات أن الحضارة الغربية متفوقة على الحضارة الشرقية . ولذا ، أمست معظم النتائج الاستشراقية مغلوطة(٥١) .

ورغم الإقرار بالهوة التكنولوجية بين الشرق والغرب إبان القرن التاسع عشر ، فإن الشرق يُمثل عالماً مستقلاً بذاته يمتلك ثقافة مستقلة بعينها قد تكون أقل مستوى أو أكثر بدائية ، ولكنها - ببساطة - متباينة عن الغرب .

على أية حال ، نستشف مما سبق أن الغرب إذا كان قد وضع أساساً لاستكشاف مصر القديمة، فإنه بالأحرى قد أدخل آلة التصوير فى فلك «تسييس» مصر الحديثة. وهكذا، تعددت وتنوعت أسباب جلب التصوير الشمسى ومعداته إلى مصر منذ اختراع الآلة فى عام ١٨٣٩. وجدير بالملاحظة أن هذا الاختراع قد ظهر إلى النور فى ذروة التنافس الاستعمارى الأوربى لاسيما بين بريطانيا وفرنسا الذى انتهى إلى احتلال مصر عسكرياً عام ١٨٨٢. فى ظل هذه الظروف، ومنذ التقاط أول صورة فى مصر يوم ٧ نوفمبر ١٨٣٩ لمحمد على فى الإسكندرية ، دخلت مصر دائرة التوثيق البصرى بخلفياته العلمية - السياسية والفنية - التجارية. وأخذت أفواج المصوِّرين من شتى الجنسيات تترى تباعاً على تلك الأرض البكر فوتوغرافياً ليستهلوا طلائع إنتاجهم على نحو ما سوف نرصده فى الفصل الثانى .

الهـوامـــش

(١) عبد الفتاح رياض : آلة التصوير ، الطبعة الثانية ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، ١٩٦٦ ، ص ص ١٧-١٨ ؛ شاكر عبد الحميد : الفنون البصرية وعبقرية الإدراك ، مكتبة الأسرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ٢٠٠٨ ، ص ٨٨ .

(٢) ستانلى باولر: التصوير الشمسى، ترجمة، محمد شفيق الجنيدى ومحمد خيرى المرصفى، سلسلة الألف كتاب، رقم ١٢٣، مكتبة نهضة مصر ومطبعتها، القاهرة، ١٩٥٦، ص٣.

(٣) استخدم ليوناردو دافنشى (١٤٥٢-١٥١٩) تقنية «الحجرة المظلمة» فى إنجاز أعماله الفنية. ولمزيد من التفاصيل : ستانلى باولر: المصدر السابق، ص٤؛ «التصوير : ليوناردو دافنشى» ، مجلة الفنون الجميلة والتصوير الشمسى ، العدد الثانى ، يونية ١٩١٣ ، ص ص ٤٢ - ٥٠ .

(٤) عز الدين محمد نجيب: التصوير علم وفن، مكتبة ابن سينا، القاهرة، ٢٠٠٠، ص ص٧ - ٨؛ عبد الفتاح رياض : المصدر السابق ، ص ص ١٨-١٩ .

(٥) Nickel, Doug: "The Camera and other Drawing Machines", in Weaver, Mike (ed): British Photography in the Nineteenth Century, the Fine Art Tradition, Oxford University, 1989, PP.2-8.

(٦) المقتطف: السنة السادسة عشرة، الجزء الثامن، ١ مايو ١٨٩٢، ص ص ٥٥٧-٥٥٨.

(٧) Jeffrey, Jan: Photography, A Concise History, London, 1991, P.240.

(٨) عبد الفتاح رياض : المصدر السابق ، ص ٢٠ .

(٩) Jeffrey : Op. Cit.

(١٠) Doug: Op. Cit, PP.8-10 .

(١١) لمزيد من التفاصيل :
Weaver, Mike: "Henry Fox Talbot: Conversation Pieces", in Weaver, Mike (ed): Op.Cit., PP.11-23.

(١٢) Jeffrey : Op. Cit., P. 241 .

(١٣) Ibid: PP.48-52.

(١٤) Jeffrey: Op.Cit., P.241.

(١٥) إسكندر مكاريوس: «التصوير الحديث: القلم أو الرق»، المقتطف، السنة الثلاثون، الجزء الثالث، مارس ١٩٠٥، ص ص ٢٢٤-٢٢٦.

(١٦) المقتطف: السنة السادسة، الجزء الثامن، يناير ١٨٨٢، ص٥٠٣؛ السنة التاسعة، الجزء الخامس، فبراير ١٨٨٥، ص ٣١٦؛ السنة لثالثة والعشرون، الجزء الخامس، مايو ١٨٩٩، ص٣٩٧ ؛ شاكر عبد الحميد : المصدر السابق ، ص ٩٠ .

(١٧) شاكر عبد الحميد : المصدر السابق ، ص ٩١ .

(١٨) أحمد زكى: «الفتوغرافية والسينماتوغراف»، السفور، عدد ١٥٣، الخميس ٩ مايو ١٩١٨، ص٢.

(١٩) Jeffrey: Op.Cit., PP.240-242.

(٢٠) عبد الفتاح رياض : المصدر السابق ، ص ٢١ .

(٢١) الهلال : السنة الخامسة، الجزء الثانى عشر، ١٥ فبراير ١٨٩٧، ص ص٤٥٩-٤٦٢ .

(٢٢) المقتطف : السنة السادسة عشرة، الجزء الرابع، يناير ١٨٩٢، ص ص٢٧٤-٢٧٥.

(٢٣) شاكر عبد الحميد : المصدر السابق ، ص ٩٤ .

(٢٤) الهلال : السنة الرابعة عشرة، الجزء الأول، أكتوبر ١٩٠٥، ص ص٤٧-٤٨.

(٢٥) نفسه : السنة الخامسة عشرة، الجزء السادس، مارس ١٩٠٧، ص ص٣٤٢-٣٤٥.

(٢٦) المرشد: السنة الرابعة، عدد٧، ١٤ فبراير ١٨٩٦، ص ٥٤.

(٢٧) المجلة المصرية : السنة الأولى، عدد ٨ ، ١٥ سبتمبر ١٩٠٠، ص ص ٣١٧-٣١٩؛

المحيط : السنة الحادية عشرة، عدد ٨ ، أكتوبر ١٩١٣، ص ص ٣٣٧-٣٤٠.

(٢٨) الهلال : السنة السادسة عشرة، الجزء الأول، أكتوبر ١٩٠٧، ص ٢٣٠.

(٢٩) البيان : السنة الأولى، الجزء العاشر، ١٦ أكتوبر ١٨٩٧، ص ص ٣٩٣-٣٩٧؛

رعمسيس : السنة العاشرة، عدد٥، ١٩٢١، ص ص ٣٣٧-٣٣٩.

(٣٠) رفائيل نخلة اليسوعى: «التصوير الشمسى الملون»، المشرق، السنة التاسعة عشرة، عدد ١١، ١٩٢١، ص ص ٨٠٨-٨١١.

(٣١) نفسه: ص ص ٨١١ - ٨١٤.

(٣٢) إسكندر مكاريوس: «التصوير الحديث: الزجاج والتصوير الأوتوكرميك»، المقتطف : المجلد الثلاثون، الجزء الرابع، أبريل ١٩٠٥، ص ص ٣١٧-٣٢٠؛ الجزء الخامس، مايو١٩٠٥، ص ص ٤٠٢-٤٠٤؛ «التصوير الشمسى الملوّن»، المجلد الثانى والثلاثون، الجزء العاشر، أكتوبر ١٩٠٧، ص ص ٨٥٤-٨٥٨.

(٣٣) خضعت لايكا لعدة تطويرات لاسيما فى عدستها. وفى عام ١٩٣٥ أنتجت كوداك أفلامها الملونة «كوداكروم». وفى عام ١٩٤٧ ابتكر لاند الكاميرا الفورية. وبذا، وُضعت معظم الأسس التى قام عليها التصوير.

Jeffrey: Op.Cit., P.243.

(٣٤) Zevi, Filippo: Photographers and Egypt in XIX Century, Firenze, 1984. P.13.

(٣٥) Ibid : P.14.

(٣٦) Isambert, Emile & Joanne, Adolphe: Itinéraire descriptif, historique et archéologique de l'Orient, Paris, 1861, P.905.

(٣٧) Du Camp, Maxime: Le Nile, Paris, 1855, P.90.

الفصل الثانى

المصَّوراتية

الفصل الثانى

المصوّراتيـــة

إزاء اختراع التصوير الشمسى وتطور تقنياته على النحو آنف الوصف، لم يكن طبيعياً أن يكون من بين المصريين مصوّرون فوتوغرافيون آنذاك. ورغم ذلك، كانت مصر بؤرة جاذبة، إن لم تكن مستهدفة، فوتوغرافياً. إذ تهافت عليها المصوّرون الأجانب متعددى الجنسيات. وفى هذا الخصوص، نستطيع أن نميز ثلاثة أجيال رئيسية: الجيل الأول من المصوّرين وكلهم أجانب، الجيل الثانى الذى شهد دخول رعايا الدولة العثمانية الميدان بجوار الأجانب، الجيل الثالث الذى سجل اتجاه المصريين إلى الاشتغال بالتصوير الشمسى وولوج الميدان بجوار العناصر المهيمنة عليه.

جيل الـرواد

يبدأ تواجد الرعيل الأول من المصوّرين فى مصر منذ نوفمبر ١٨٣٩ أثناء زيارة المصوّر الفرنسى فردريك جوبيل فيسكه *Frédéric Goupil-Fesquet* والرسام هوراس فيرنيه ومعهما آلتين من طراز داجير إلى الإسكندرية كمحطة أولى فى «رحلة فوتوغرافية» إلى مصر والشام حيث بدأت من الثغر السكندرى ومرت بالعريش وغزة والخليل والناصرة وانتهت بالقدس بغية تجريب ما أسموه «الرسام الآلى» . وبذا، كان المصوّر الرحالة أول أنماط المصوّرين الفوتوغرافيين الذين عرفتهم مصر ولم تنقطع صلتهم بها منذئذ. ورغم قلة أعدادهم وعدم استقرارهم فى مصر خلال أربعينيات وخمسينيات القرن التاسع عشر، فإنهم كانوا من رواد فن التصوير الشمسى، وجُلهم من الفرنسيين والإنجليز: فريث، لوجراى، دو كامب، جرينى، تينارد[١].

ومنذ منتصف خمسينيات القرن التاسع عشر، استقر عدد محدود من رعيل المصوّرين الأوائل فى مصر واحترفوا التصوير الشمسى وتعيشوا من ريع بيع صورهم بالقطعة سواء كانت مثبتة على لوح كرتون أو مجمعة فى ألبوم. وجدير بالتسجيل هنا أن جالى مونيه الفرنسى يُعد أقدم المصوّرين المقيمين فى مصر. ففى عام ١٨٥٢، كلفه الوالى عباس باشا

الأول (١٨٤٩-١٨٥٤) بالتنقيب عن الآثار وتوثيقها فوتوغرافياً . ولذا، أتقن التصوير الشمسى وغادر القاهرة إلى الأقصر حيث مكث بها عقدين من الزمان. ورغم أنه مارس فى آن واحد الصيرفة وتجارة الآثار والتصوير الشمسى، فإن الأخير قد طغى حتى صار «أول من عاش بشكل جوهرى من بيع الصور الفوتوغرافية لمدينة الأقصر» . ويشهد رصيده الفوتوغرافى - على قلته - بأنه ممارس ممتاز لهذا الفن لاسيما الأماكن التى احتوت عمارة قديمة لأنه أضفى عليها «المعنى المحبب لكل ما هو قديم وتذكارى»[٢] .

وإذا كان مونيه أقدم المصوِّرين المقيمين فى مصر ، فقد كان الإيطالى أنطونيو بياتو *Antonio Beato* (١٨٢٥-١٩٠٣) الإنجليزى الجنسية أشهرهم وأغزرهم إنتاجاً. وعلى عكس مونيه الذى زاول أكثر من نشاط تجارى، كرّس بياتو حياته للتصوير الشمسى. وقد بدأ نشاطه فى مصر عام ١٨٥٧، وبعد خمس سنوات امتلك استوديو للتصوير الشمسى فى شارع الموسكى بالقاهرة. وبدءاً من عام ١٨٧٠، استقر بالأقصر فى منزل يقع أمام فندق الأقصر استخدمه كمسكن واستوديو وبازار. وبديهياً، لم يكن اختيار هذا الموقع عبثاً. إذ أن الأقصر بمعابدها الشهيرة تُعد أبرز مناطق الاستقطاب السياحى فى مصر بعد هضبة الجيزة وأهراماتها. وقد استخدم بياتو خلفيات متنوعة وأحجام صور متعددة ، وكان واحداً من أغزر المصوِّرين إنتاجاً فى مصر . هذا ، وقد نُشرت صوره فى معظم الألبومات السياحية المطبوعة آنذاك وحتى أواخر القرن التاسع عشر . وقد غطى إنتاجه الفوتوغرافى كل مناحى الحياة المصرية : الجغرافيا ، الهندسة المعمارية ، المشاهد الإثنية ، الحياة اليومية ، المناطق السياحية[٣].

وإذا كان بياتو هو الأشهر والأغزر إنتاجاً، فقد خيّم الغموض على الفرنسى جوستاف لو جراى *Gustave Le Gray* (١٨٢٠-١٨٨٢). إذ استقر منذ أبريل ١٨٦١ فى الإسكندرية، ثم غادرها إلى القاهرة فى عام ١٨٦٥ ليعمل مدرساً للتصوير اليدوى لأبناء الخديو إسماعيل وهم الأمراء توفيق وحسين وإبراهيم. ورغم استقراره ما ينيف على عقدين فى مصر ورغم أصالة إنتاجه، فإنه لم يفتتح محلاً للتصوير الشمسى لا فى الثغر ولا فى العاصمة وتلاشت أصداؤه بعد عام ١٨٦٩[٤].

وبينما كانت صورة الفرنسى لو جراى تتلاشى عام ١٨٦٩، سجل هذا العام ذروة المصوِّر الألمانى ويلهلم هامر شميديت المقيم فى شارع الموسكى بالقاهرة منذ أواخر خمسينيات القرن التاسع عشر. إذ استغل حضور الأمير الألمانى فردريك ويلهلم مراسم افتتاح قناة السويس، وقام بتصويره عدة بورتريهات ذاع صيتها. إضافة إلى هذا، التقط عدة مناظر بانورامية لمدينة بورسعيد الوليدة ومنها عبر الحدود إلى فلسطين وأخذ عدة مشاهد للقدس(٥).

وجدير بالتسجيل هنا أن «قناة السويس» منذ بدء حفرها (١٨٥٩) وحتى افتتاحها فى عام ١٨٦٩ غدت بمثابة «الصيحة الكبرى وموضوع الساعة» فوتوغرافياً وقتذاك . وقد توافد تباعاً عدد ليس بالقليل من المصوِّرين إلى منطقة القناة لتوثيق عمليات الحفر والفرق العاملة والآلات المستخدمة فوتوغرافياً . نذكر من هذا القبيل : اليونانيان ج . ساروليدس *G. Sarolidis* ونيكولاس كوميانوس *Nicolas Kumianos* والبولندى جوستين كوزلوفسكى *Justin Kozlowski* والإيطالى بنيامينو فاشينيلى *Beniamino Fachinelli*(٦).
كما سجّل عدد آخر من المصوِّرين الفرنسيين - حصرياً - وقائع افتتاح قناة السويس ، من أمثال أوجست بيسون *August Bisson* (١٨٢٦ - ١٩٠٠) ، أدولف براون *Adolph Broun* (١٨١٢ - ١٨٧٧) ، أدولف ميلورون *Adolph Mouilerron* (١٨٢٠ - ١٨٨١) ، إدوارد ولينج *Edouard Welling*(٧) .

وهكذا ، يُعد عام ١٨٦٩ عاماً مفصلياً فى تاريخ التصوير الشمسى بمصر. إذ أنه شهد انحسار سمات الرعيل الأول من المصوِّرين المتمركزين فى ثالوث القاهرة - الإسكندرية - الأقصر. وفى عين اللحظة، شهد بزوغ ملامح الجيل الثانى من المصوِّرين. وقد تمخض عن افتتاح قناة السويس وشيوع مناخ التحديث ازدياد عدد أبناء الجاليات الأجنبية فى جميع أنحاء مصر منساقين وراء إغراء مكاسب تجارة القطن وصناعته. وتُمثل هذه الجاليات قوة دافعة فى إنتاج التصوير الشمسى واستهلاكه بما يمتلكون من قدرات مالية ووعى بجدوى التوثيق المرئى(٨). وإثر افتتاح القناة أيضاً، توسعت الدائرة السياحية المصرية التقليدية

المتمركزة حول نهر النيل لتشمل مدناً جديدة جذبت عدداً ليس بالقليل من المصّورين المحترفين. ومنذئذ، أضحت مدينتا السويس وبورسعيد مركزاً لإنتاج التصوير الشمسى لا يقل أهمية عن القاهرة بمركزيتها والإسكندرية بجاذبيتها والأقصر بزخمها. وهنا، يبرز استديو الفرنسى هيبوليت أرنو *Hippolyte Arno* فى ميدان القناصل ببورسعيد وشارته «فوتوغرافيا القنال» ليكون أقدم بيوتات التصوير الشمسى فى منطقة القناة بأكملها. وقد اشتهر بتسويق مجموعة رائعة من صور قناة السويس ناهيك عن مشاهد العادات والأزياء المصرية التى التقطها على متن مركبه الصغير الذى حوله فى ذات الوقت إلى غرفة مظلمة[٩] .

المصّورون الرعايا

وفى ظل هذه التحولات النوعية، لم تتجذر فقط ظاهرة «المصّور المقيم المستثمِر»، بل تزايدت أفواج المصّورين من جنسيات شتى. بيد أن أهم مظاهر هذه المرحلة يتمثل فى ظهور رعايا الدولة العثمانية من الأروام والأرمن والشوام واليهود جنباً إلى جنب مع الجنسيات الأجنبية فى إنتاج التصوير الشمسى المصرى وتسويقه.

وثمة ما يجدر تسجيله فى الابتداء أن «المصّورين الرعايا» بلا استثناء يُمثلون الجيل الأول الذى تتلمذ على أيدى الرعيل الأول من المصّورين الأوربيين المقيمين فى الأستانة عقب حرب القرم. وفى هذا السياق أيضاً، إذا كان المصّورون الأروام لهم فضل السبق للإقامة فى مصر، فقد كان لأقرانهم الأرمن ذيوع الصيت والانتشار الملحوظ والنجاح الملموس.

فى هذه المرحلة، شهدت بورسعيد منذ سبعينيات القرن التاسع عشر استقرار الأخوين زنجاكى *C&G Zangaki Brothers* اليونانيين اللذين حققا إنتاجاً مهماً جداً للمسافرين والسائحين الأوائل فى هذه المحطة الجديدة الناشئة رغم عملهما بموجب تقنية كلاسيكية عبارة عن معمل - مخيم متنقل تجره الخيول[١٠] . وفى الثغر السكندرى ، نلتقط أسماء يونانية إبان سبعينيات وثمانينيات القرن التاسع عشر من أمثال : أرجيروبولو *Argiropulo* وجون سيجالا *Jean Cigala* وجيورجيلاداكيس *Georgiladakis*[١١] . وفى عام ١٨٧٧ ، فتح كلاميتا *Calamita* استوديو خاصاً به فى حديقة روزيتى بالقاهرة[١٢] .

ومنذ منتصف ثمانينيات القرن التاسع عشر، نزح المصوّرون الأرمن من الأستانة إلى القاهرة. وهنا تبرز ثلاثة أسماء رئيسية وهى: عبد الله إخوان، ليكيجيان، صباح. وإذا كان الأخير أقل شهرة، فقد تنافس الأولان بشدة واحتلا معاً عرش التصوير الشمسى لما يُناهز العقدين.

ورغم ندرة المعلومات عن حياة ليكيچيان قبل استقراره فى القاهرة عام ١٨٨٧، فعلى الأرجح الغالب أنه تلقى تعليمه التقنى على أيدى المصوّرين الإنجليز بالأستانة. والثابت أن آل عبد الله قد تلقوا تعليمهم على أيدى المصوّرين الألمان بالعاصمة العثمانية. ففى عام ١٨٥٦، افتتح الألمانى راباخ استوديو خاصاً به فى حى بيرا الشهير بالأستانة. والتحق فيكين عبد الله للعمل فى ورشته حيث اختص فى تلوين الصور الشمسية يدوياً. وفى عام ١٨٥٨، رحل راباخ تاركاً الاستديو لفيكين الذى استدعى أخويه كيفورك وهوفسيب للعمل معه. وبذا، ورث آل عبد الله عن هذا الألمانى الإستديو وحرفة التصوير الشمسى والريادة فى هذا المضمار فضلاً عن قاعدة جماهيرية من النخبة العثمانية والأجانب وممثلى البعثات الدبلوماسية الواعين بالجدوى الحضارية لهذا الاختراع الجديد. ورويداً رويداً، وبفضل استخدام أحدث التقنيات، حقّق الإخوة عبد الله نجاحات ملحوظة فى الدوائر العثمانية والأوربية تجلت مظاهرها فى اعتمادهم ضمن مصوّرى البلاط العثمانى زمن السلطانين عبد العزيز (١٨٦١-١٨٧٦) وعبد الحميد الثانى (١٨٧٦-١٩٠٩) وتوجيه خديو مصر توفيق باشا (١٨٧٩-١٨٩٢) الدعوة إليهم للقدوم إلى مصر[١٣].

وتجدر الإشارة إلى أن دعوة توفيق لم تكن وحدها المسئولة عن تأسيس الفرع المصرى لمؤسسة عبد الله إخوان. إذ أن ثمة ظروف موضوعية وراء ذلك. فمنذ افتتاح قناة السويس (١٨٦٩) ووقوع مصر تحت الاحتلال البريطانى (١٨٨٢)، لاحت فى الأفق مؤشرات تُنبئ بتحول مركز الثقل من الأستانة إلى القاهرة. ومنذ تدويل القضية الأرمنية فى مؤتمر برلين (١٨٧٨) وتداعياتها، اتسمت العلاقات الأرمنية - العثمانية بالتوتر رغم الحميمية بين الصفوة الأرمنية والسلطات الحاكمة[١٤].

ومهما يكن من أمر، يُعد الفرع المصرى لمؤسسة عبد الله إخوان مظهراً آخر من مظاهر نجاح «المصوِّرين الرعية» ومزاحمة الأجانب سواء فى العاصمة العثمانية أو فى الديار المصرية. وفى الابتداء، فكر آل عبد الله إقامة «شُعبتهم» فى الإسكندرية منذ نزوحهم إلى مصر أواخر عام ١٨٨٦(١٥). بيد أنهم تنحوا عن هذه الفكرة وغادروا الثغر إلى القاهرة الشبيهة فى مركزيتها وثقلها وتركيبتها السكانية مع الأستانة. ووقع اختيارهم على منطقة حيوية بوسط القاهرة يقطنها الأعيان والوجهاء والنخبة الإدارية. إذ استأجروا محلاً بجوار قصر نوبار باشا رئيس مجلس النظار (١٨٨٤-١٨٨٨) الكائن فى قنطرة الدكة بباب الحديد(١٦).

وأخيراً، افتتح الإخوة عبد الله محلهم القاهرى فى يوم الإثنين ١٤ مارس ١٨٨٧ حاملين فوق ظهورهم تراثاً فوتوغرافياً ثرياً بصفتهم «أول محل» عثمانى وحاملين بمزيد من الإنجازات فى هذه الديار التى يندر وجود مصوِّرين بارعين بها(١٧). وآنذاك أيضاً، افتتح ليكيجيان محله فى الجهة المقابلة لفندق شبرد بوسط القاهرة، وأسس صباح محله بجانب القنصلية الفرنسية على مقربة من ليكيجيان، وهى منطقة تمركز النخبة والجاليات والجذب السياحى(١٨).

نافس المصوِّرون الرعية أقرانهم الأجانب بشدة للهيمنة على سوق التصوير الشمسى المصرى. وفعلاً نجح القطبان الرئيسيان عبد الله إخوان - ليكيجيان فى مزاحمة أقرانهم الأوربيين على مدى عقدين كاملين. بيد أن كلاً منهما قد وصل لغايته باللجوء إلى وسائل مغايرة. إذ باستثناء مساواتهما فى المهارات التقنية والإنتاجية المتميزة، استثمر الأول رصيده من العلاقة الوثيقة مع السلطة العثمانية، بينما ارتمى الثانى فى أحضان السلطة الاحتلالية.

فى هذا الإطار، كانت بورتريهات القيادة العثمانية باكورة إنتاج الفرع المصرى لمؤسسة عبد الله إخوان. وطبيعياً، كان «البرنسات الفخام» فى طليعة زوار هذه المؤسسة لرؤية معروضاتهم «واشتروا منها مقداراً عظيماً من تصاوير رجال السلطنة العثمانية». وتطلع آل عبد الله إلى تصوير الخديو توفيق والأمراء وكبار رجالات الحكومة المصرية والمندوب العثمانى أحمد مختار باشا الغازى(١٩). وفعلاً، التقط الإخوة عبد الله صورة الأخير أثناء

زيارة محلهم يوم الأحد ٣ أبريل ١٨٨٧ بصحبة أمراء الأسرة الخديوية الذين اشتروا الجديد من «تصاوير رجال السلطنة السنية العثمانية»[٢٠].

وهكذا، استغل آل عبد الله رصيدهم الإيجابى لدى سراى يلديز بالأستانة وسراى عابدين بالقاهرة فى خطابهم إلى الجمهور القادر مادياً على تعاطى التصوير الشمسى ومغازلة مشاعرهم إزاء نجوم المجتمع آنذاك : «... فكل من يريد أن يأخذ صورته فعليه أن يُشرِّف المحل المذكور فيرى فيه ما يشرح الناظر من صور رجال السلطنة السنية ووزراء ها الفخام وأمراء ها الكرام وجميع الذين تولوا مناصب الصدارة العظمى فى الأستانة العلية وغيرهم من المشهورين»[٢١].

على أية حال، أسفرت الدعايات المكثفة لصالح المنتجات «الدقيقة الفاخرة» للإخوة عبد الله المصوِّرين عن تهافت السائحين الأوربيين على محلاتهم سواء فى الأستانة أو فى القاهرة «حتى أنكَ لا ترى سائحاً أوروباوياً... إلا ويقصد محلهم بناءً على شهرتهم فى أوربا عموماً»[٢٢]. وإزاء هذه «الشهرة التامة» التى أحرزها هؤلاء المصوِّرون فى «الشرق والغرب» بين الخاصة والعامة عيَّنهم السلطان عبد الحميد الثانى «مصوِّروا السراية السلطانية» بسبب خدماتهم الخاصة للسلاطين العثمانيين على مدار ثلاثين عاماً خالية وجهودهم العامة من أجل «نشر التمدن» فى الفضاء العثمانى[٢٣].

وبينما كان آل عبد الله يحصدون ثمار هذه الخصوصية بانفرادهم حصرياً للتوثيق المرئى لزيارة الإمبراطور الألمانى إلى العاصمة العثمانية فى أواخر عام ١٨٨٩[٢٤]، نجد ليكيجيان يرمى بنفسه فى أحضان الإنجليز حتى صار «متعهد جيش الاحتلال» ويوقِّع بهذه الكُنية على منتجاته. وراحت الصحافة الموالية للإنجليز والمعادية للسلطات العثمانية تُكثف دعايتها لصالحه: «تصور أنكَ لا تتصور جيداً إلا إذا زرتَ محل الخواجة ليكيجيان وشريكه الذى امتاز فى القطر المصرى بحسن التصوير، فأقبل عليه كبار الناس من الأهالى والأجانب»[٢٥]. وعلاوة على نجاح ليكيجيان محلياً، فالأهم، أنه حظى بشرف تمثيل مصر دولياً فى معرضىّ التصوير بباريس وشيكاغو[٢٦].

وفى حين أضحى المصوِّرون الـرعية يتبوأون قـمة هرم التصوير الشمـسى، ثمة تطورات سياسية وقعت فى منتصف تسـعينيات القرن التاسع عـشر خلخلت البنية الفوتوغـرافية فى مصـر. إذ ارتفعت حـدة التوترات الأرمنيـة العثمـانية بين عـامىّ ١٨٩٤-١٨٩٦ إلى درجة الصدامات الدامية[٢٧]. وكشفت حـركة «تركيا الفتـاة» عن وجهها السافـر المعاد للسلطات العثمانية التقليدية. وفى ظل هذه التـطورات، أخذ البساط ينسحب تدريجياً من تحت أرجل آل عبد الله. ورغم موالاتهم التـامة للإدارة العثمانية وإسلام بعـضهم ، فإنهم فى نظر الرأى العام المسلم ينتمون إلى الأرمن المارقين أعـداء السلطان-الخليفة. وإزاء هذا الشـعور الذى هيّمـن على الشارع المصـرى، انحاز ليكيـچيان بـسرعة إلى الموجـة الجديدة حـتى أنه أعلن جهاراً فى الصحافة المصرية المعاصرة عن امتلاكه صور «زعماء حزب تركيا الفتاة تُرسل لمن يطلبها بثمن بخس»[٢٨]. بيد أن أهم الملامح التى انبـثقت عن تطورات منتصف تسـعـينيات القرن التاسع عشر يتمثل فى انضمام نصـارى الشوام واليهود، لأول مرة، إلى عرقيات عائلة التصوير الشمسى المصرية بجوار الأجانب على شتى جنسياتهم والأروام والأرمن. وفى هذا المسار، تبرز «فوتـوغرافية فينوس» لصاحبـها كحيل وشركاه فى شـارع كامل بالقاهرة[٢٩]، واستديو «صابونجى إخوان» قرب استديو باسكال صباح آنف الذكر[٣٠].

وهكذا، يتضح مما سبق أن المصوِّرين الأجانب بمختـلف جنسياتهـم قد هيمنوا على سوق التصـوير الشمـسى المصرى تمامـاً لما ينيف على نصف قرن منذ اخـتراع الآلة وإدخـالها إلى مصـر عام ١٨٣٩. وعلى مـدار عشـرين عامـاً أو أكثـر، زاحم المصوِّرون من رعـايا الدولة العثمانية (أروام، أرمن، شوام، يهود... إلخ) أقرانـهم الأجانب. وأخيراً، وبعد مرور سبعين عاماً على دخول التصـوير الشمـسى مصر، لاح التيار المصرى، عن بُعـد وعلى استحياء، فى الأفق الفوتوغـرافى بظهور ثُلة من أهالى الـبلاد وبالأخص الأقبـاط على خريطة المشـتغلين بالتصوير الشمسى فى مصر. ومن ثم، وُضع حجر الأساس لتفعيل الدور المصرى فى عملية التصوير الشمسى على نحو ما سنعرض له فى جزء لاحق من هذه الدراسة.

جغرافيا التصوير

ورغم عدم وجود تعداد دقيق للمصوِّرين فى مصر عشية نهاية القرن التاسع عشر، فإن ثمة إحصاء يُشير إلى تراوح أعدادهم ما بين ٢٥٠-٣٠٠ مصوِّر ينتمون إلى جنسيات متباينة على النحو الآتى: ٤٠٪ فرنسيون، ٨, ٢٠٪ رعايا عثمانيون، ٦, ١٧٪ إنجليز، ٦٪ ألمان ونمساويون، ٤, ٤٪ إيطاليون، ٤٪ أمريكيون، ٤٪ يونانيون، ٢, ٣٪ جنسيات مختلفة (هولنديون، بولنديون، روس، سويسريون)(٣١).

وتجدر الملاحظة هنا بأن هؤلاء المصوِّرين، لاسيما الأوربيين، لم يتركزوا جميعاً فى مصر، بل كانت الأخيرة بالنسبة إليهم محطة محورية فى الدائرة الفوتوغرافية التى كانت تنبع من أوربا إلى مصر وتمر بالشام والأناضول وتصب أخيراً فى أوربا. ويُلاحظ على جنسيات المصوِّرين أن فرنسا وحدها استأثرت بأعلى نسبة، ويكمن تفسير ذلك بشكل مباشر فى حالة الولع الفرنسى بالإرث المصرى القديم. ويُلاحظ أيضاً أن فرنسا وبريطانيا قد شكلتا معاً أعلى نسبة بالقياس لجميع الجنسيات: ٦, ٥٧٪ مقابل ٤, ٤٢٪. ولاريب أن السيطرة الاستشارية الفرنسية الإنجليزية وإن كانت تبدو مظهراً طبيعياً للسباق التقنى بين الدولتين، بيد أنها كانت من أدوات الهيمنة الاستعمارية لقطبىّ الصراع الدولى فى القرن التاسع عشر. ويُلاحظ أخيراً، فى جنسيات المصوِّرين، أن خُمسهم أو يزيد قليلاً ينتمون إلى الجنسيات المنضوية تحت اللواء العثمانى، وهم جميعاً من المسيحيين واليهود الذين استفادوا جيداً من مناخ التنظيمات العثمانية (١٨٣٩-١٨٧٦) والذين صاروا همزة وصل فاعلة بين أوربا والعالم العثمانى .

وفيما يتعلق بالتوزيع الجغرافى للمصوِّرين على الخريطة المصرية، يُلاحظ أنهم حتى نهاية القرن التاسع عشر لم يخرجوا عن دوائر: القاهرة، الإسكندرية، الأقصر، مدن القناة. ومع انتصاف العقد الأول من القرن العشرين، نطالع فى الصحافة المعاصرة اسم «مليك المصوِّراتى بطنطا»(٣٢). وهكذا، اتسم تمركز التصوير الشمسى فى المراكز الحضرية المصرية، ولم نعثر على ما يُشير إلى تواجدهم فى أية بيئات ريفية. وفى هذا الصدد، ثمة ما يُمكن إقراره بأن المصوِّرين امتلكوا استديوهات ومعامل فى الأحياء ذات الطابع الأجنبى وعلى

مقربة مـن الفنادق الكبرى. ففى القاهرة، تجـمعت الاستديوهات فى منطقـة الموسكى حول حديقـة الأزبكية وفنادق شـبرد وزيج والأهرامـات. وفى الإسكندرية، تمركزوا حـول فنادق أوربا والبنينسـولا والشرق وفـيكتوريا وعلى مـقربة من مـيدان القناصـل. وفى بورسعـيد، نجدهم فى الحى الإفرنجى، وفى طنطا بجوار محل الضبطية(٣٣).

على أية حـال، لم يظل تقـوقع المصـّورين داخل الأحيـاء الراقـية وبجـانب القنصليـات والفنادق طويلاً ، إذ أنهم سرعـان ما خرجـوا من هذه الشرنقة وتحـركوا جغرافـياً إما لتلبـية الاحتـياجات الجـديدة الناجمة عن التـوسع العمـرانى وإما لافتـتاح فروع جـديدة لمحلاتهم القديمة أو للتنقل مع مركـز الثقل. فعلى سبيل المثال، افـتتح الإخوة عبد الله بعـد مرور أكثر من سنتين ونصف على وجـودهم بمصر محـلاً جديداً فى حى الظاهر على طريـق العباسـية لاستـثمـار نجاح محلهم بقنطـرة الدكة وفى عين اللحظة ارتيـاد منطقة بكر سكانيـاً «عذراء فوتوغرافيا»(٣٤). وبحلول عام ١٩١٠، انتقل المصوّر الألمانى جاك جاليتستن اشتين من منزل زنانيـرى بالموسكى إلى منزل درى باشـا «بميـدان عـابدين أمـام سراى الحـضـرة الفـخيمـة الخديوية» بعد أن قضى فى الموسكى عشرين عاماً (٣٥).

ونظراً لغلبة طابع «الترحال» على المصوّرين فى مصـر خلال القرن التاسع عشر، وحداثة حرفة التصوير الشمسى، وبسبب تعدد الجنـسيات العاملة بها، لم ينخرط المصوّرون وقتذاك فى بوتقة طائفية أو نقابية مختصة بهم ولم يتمركزوا فى نطاق جغرافى محدد. وفى الأغلب الأعم، اتسـمت منظومة العـمل الفـوتوغرافى بالطابع الـعائلى ممارسـة ووراثة. على سبيل المثال، كان أحد الأخوين زانجـاكى ببورسعيد يلتقط الصور والآخر يُظهرها ويسـتخرجها(٣٦). وكـانـت زوجـة المصـّور الإيـطالى أنطونيـو بيـاتو منـوطاً بهـا كـافـة الأعــمــال الإدارية والتسـويـقية(٣٧). وكانت زوجـة المصوّر أرستيـد دل فكيو بشارع المدابغ «مـستعدة لتـصوير السيدات المصريات فى منازلهن»(٣٨). وفى أحيان نادرة، استعان البـيت الفوتوغرافى بخبرة من خارجه على نحـو ما فعـل المصـّورون كحيـل وشـركاه عـندمـا اسـتـحضروا لمحلهـم

«... مصوَّر مخصوص من أبرع المصوِّرين فى لندرة لاتقان التصوير وتحكيم وضع المتصوِّرين...»[٣٩].

ولم يقتصر عمل المصوِّرين على مزاولة حرفة التصوير الشمسى فقط، ولكنهم تربحوا أيضاً من بيع آلات التصوير والمواد الكيميائية الخاصة بهذا النشاط. أضف أيضاً، أن حرفة التصوير قد التصقت فى أحايين كثيرة بحرفة الحفر النحاسى (الزنكوغراف)[٤٠]. وجدير بالتسجيل هنا أن المنتجات الإنجليزية - الفرنسية المتعلقة بالتصوير الشمسى ظلت تُغطى السوق المصرى حتى نهاية الحرب العالمية الأولى. وفى أعقابها، ظهرت منتجات إيستمان كوداك الأمريكية بتنوعها ورشاقتها وسهولتها وإغراءاتها لتكتسح السوق. وقد كثفت كوداك حملتها الدعائية وغازلت الجمهور المستهلك عبر الصحافة المعاصرة بأساليب شتى: «إذا أردتم النجاح فى التصوير الفوتوغرافى استعملوا فقط البضائع الأمريكانية.. آلات تصوير (كوداك).. شريط التصوير (فلم) (كوداك).. اطلبوا الكتالوج يُرسل لكم مجاناً من محل (كوداك)»[٤١].



الالة الفتوغرافية لم تصبح ثانوية

بل ضرورية

ان هذه الآلة رفيق عملي يدون بإخلاص كل ما يلذ لك تدوينه في الحياة من صور اهلك وأصدقائك ومن نزهاتك اليومية وأسفارك وألعابك الرياضية والمناظر الجميلة التي تمر كل يوم تحت نظرك والتي تفقد ذكراها اذا لم تكن معك آلة « كوداك »

فعليك بشركة كوداك
المساهمة المصرية
بميدان الاوبرا
وبعمارة شبرد بمصر
اطلب الكتالوج يرسل لك مجاناً

وبجانب الإجراءات التقنية، لعبت كوداك على الأوتار النفسية: «... إن استعمال آلة كوداك تجعلكَ تقضي أيامكَ براحة وهناء. وتُتحفكَ بصور تُضاعف سروركَ وتُذكركَ بأيام اللعب في ماضيكَ»(٤٢). زد أيضاً، لجوء كوداك إلى وسيلة الـ «تنزيل الهائل» في أسعار آلاتها كحافز إغرائي على الشراء. فمثلاً، انخفض سعر آلة التصوير للجيب من ٢٦٠ إلى ٢٠٠ قرش صاغ، وانخفض سعر آلة التصوير «جنيور» نمرة واحد من ٤٩٥ إلى ٣٦٠ قرش صاغ(٤٣). ورفعت كوداك شعار: «الآلة الفوتوغرافية لم تُصبح ثانوية بل ضرورية». أكثر من هذا، فإنها «... رفيق عملي يُدون بإخلاص كل ما يلذ لكَ تدوينه في الحياة من صور أهلكَ وأصدقائكَ ومن نزهاتكَ اليومية وأسفاركَ وألعابكَ الرياضية والمناظر الجميلة التي تمر كل يوم تحت نظركَ والتي تفقد ذكراها إذا لم تكن معكَ آلة (كوداك)...» . وتجدر الإشارة إلى أن كوداك قد شغلت موقعاً بؤرياً في ميدان الأوبرا وعمارة شبرد بالقاهرة وفي شارع شريف باشا بالإسكندرية(٤٤). وفي هذا الصدد، تخيرت كوداك الموسم الصيفي ورواج الحركة السياحية للدعاية لمنتجاتها: «... إذا أردتَ السفر لاتقاء حرارة الصيف المحرقة، فاقتنِ آلة تصوير ماركة كوداك». وفوق هذا، روجت لمنظار ماركة «زيس» لأنه يُساعد السائح على «رؤية الوديان وجمال الطبيعة عن قرب». ومن ثم، يسهل أخذ المشاهد التي تروق لكَ لتحفظها عندكَ تذكاراً لسياحتكَ. اشترِ آلة التصوير كوداك ومناظر زيس لتكون سائحاً بحق»(٤٥).

وإذا كانت كوداك قد انطلقت من فكر مؤسسي ومنظومي استوعب ثقافة الاستهلاك في السوق المصري، فإنها استندت على رصيد خبرة السابقين في هذا المنوال. ففي الابتداء، أرسى الإخوة عبد الله منذ أواخر ثمانينيات القرن التاسع عشر قاعدة الخصم على الصورة الجماعية. ففي حالة تصوير ثلاثة أشخاص معاً، وأراد كل منهم الحصول على صورته منفردة، تُخصم نسبة ٣٠٪ من قيمة كل دستة. وكلما ازداد عدد الأشخاص المتصوَّرين، كلما انخفضت القيمة المدفوعة «ولا يُخفى ما في ذلك من التوفير على أصحاب

العائلات». علاوة على ذلك، داعب آل عبد اللّه المستهلك الفوتوغرافى بجاذبية الصورة «المصغرة» وفخامة الصورة «المكبرة»[٤٦].

وإذا كان آل عبد اللّه قد وضعوا قواعد جذب الجمهور عن طريق الخصم والتصغير والتكبير، فقد وضع جارهم فى قنطرة الدكة المصوِّر الإيطالى سكوناميليو قاعدة الإبهار بالخلفيات . وقد استقر هذا المصوِّر فى مصر بعد أن أتقن فن التصوير فى باريس ولندن ومارسه بنجاح فى الأستانة حتى نال «من فيض الإحسانات الشاهانية النيشان المجيدى والرتبة الثانية المتمايزة». وبخلاف رصيده التقنى والدعائى، كان الجديد لدى سكوناميليو الذى أغرى به جمهور التصوير الشمسى يتمثل فى استخدام مجموعة شائقة من خلفيات الصور: «... ومن جملة مصنوعاته العجيبة تمثيل جزء غابة من احدى غابات أواسط إفريقيا فيها صورة السايح الشهير شفنفورت... بغاية الاتقان والمهارة بحيث يُخيل للناظر أنه يُشاهد الطبيعة نفسها وخلاف ذلك من الرسوم الكثيرة الغريبة الشكل العجيبة التوقيع...»[٤٧].

علاوة على ما مضى، داعب المصوِّر صابونجى العيون ببريق الصور الملونة يدوياً قبل ابتكار تقنية الألوان[٤٨]. وبعد ابتكار هذه التقنية، اشتهر بها جميع استديوهات ريزر وبندر فى الإسكندرية والقاهرة وانفرادهم بالريادة فى تصوير البورتريهات الملونة[٤٩]. ولجأت محلات عزيز ودوريس بالإسكندرية إلى استدعاء خبراء فى التصوير الشمسى «من أشهر عواصم أوربا»، وبهذه المناسبة أهدت ثلاث صور بدون ثمن ولا مقابل تعطى «مجاناً» لمدة عشرة أيام فقط (٥-١٥ أبريل ١٩٠٩) لكل صورة مكبرة (٣٠ × ٤٠ سم أو ٤٠ × ٥٠ سم) داخل داير كرتون أو داخل برواز[٥٠]. وراهن محل دلمار على صيحة «الصورة المكبرة» وركز عليها فى الدعاية لمنتجاته الفوتوغرافية . وفى هذا الشأن ، أثنت الصحافة المصرية المعاصرة على قسم التصوير الشمسى به لاسيما «تكبير الصور الشمسية تكبيراً دقيق الصنع حتى حجم ٥٠ إلى ٦٠ سنتيمتراً منقولة عن أية رسوم كانت تُمثل جماعات أو مناظر»[٥١] .

وأخيراً، ينتـهى وداد شقير إلى الخطاب النفسى والشـخصى فى مغازلة الجمهـور المستهلك: «... إذا أردتَ أن تهدى صورتكَ تذكـاراً إلى حبيب أو قريب وأن تكون الصـورة مصنوعة على أحدث منوال وأجد أسلوب، فعليكَ بزيارة المصوراتى وداد شقير...»(٥٢).

وهكذا، حـصدت كـوداك ما أرسـاه السـالفون فـيمـا يخص وسـائل الإغراء والدعـاية لتقنيـاتها ومنتجـاتها الفوتوغرافـية. وإزاء اكتـساح كوداك السوق المصـرى، رفع المصوّرون المنافسون شعار «تصوروا مجاناً»، ولكن، شريطة أن تُدخنوا سـجاير «معدن اكسترا - معدن عال - عباس مذهب - كيف سعر ٤ قروش من فابريقة خـريستو كماسيميس...». وتفسير ذلك أن الشركة الشرقية قد التهمت سـوق الدخان والسجائر على نحو ما فعلت كوداك فى التـصوير الشـمـسى وفى ذات التوقـيت. ولذا، نشـأت شراكـة بين المتـضررين من منتـجى السجـاير وصناع التصـوير الشمـسى. وبالتالى، يحق لمدخنى الأنواع آنفـة الذكر، التـصوير مجـاناً فى استديوهات چـاكوب وميليـونيس وشركاه إذا كـانوا من أبناء الإسكندرية، وفى استديوهات المصوِّر إيران والشركة الوطنية المصرية للتصوير الفوتوغرافى وفروعها إذا كانوا من أبناء القاهرة، وفى استديوهات أنجلو-أمـريكان إذا كانوا من أبناء بورسعيد(٥٣). ويُعلن مصوراتى لندن بمصر الجديدة عن استعداده «... لتـصوير الزائر حسب رغبته وإجابة طلبات العائلات لتـصويرهم وهم فى منازلهـم ، وهو يُصـوِّر نهاراً على ضوء الشـمس وليلاً على ضوء الكهرباء كمصورى أمريكا...»(٥٤).

على أية حـال، لم يكن الطريق ممهـداً أمـام المصوِّرين للـتوغل بهـذا الشكل فى السـوق المصرى واسـتقطاب الجمـهور «المسلم» تحـديداً لاستخـدام هذه «البدعة». إذ أن ثمـة صدام شائك نشب بين المجـتمع المسلم بمبـادئه المتوارثة وبين التصـوير الشمـسى الوافد من «أوربا المستـعمـرة». ولذا، استلزم التوفـيق بين الوافد والموروث جـهداً، واجتـهاداً ، على نحـو ما سنعرِض له فى الفصل الثالث .

الهـوامــش

(١) *Perez: Op.Cit., PP.159-160, 163-165, 173-174, 226.*

(٢) *Ibid: P.195.*

(٣) *Ibid: P.131.*

(٤) ثمة آراء تُرجح أن لو جراى أهمل التصوير الشمسى لصالح التصوير اليدوى حيث أنه كان قد تعلم فى شبابه التصوير اليدوى فى أتيليه بول دولاروش. علاوة على ذلك، كان من دعاة عدم تتجير التصوير الشمسى.
Janis, Eugénia Parry: the Art of French Calotype, with a Critical Dictionnary of Photo - graphers 1843-1870, Princeton, 1983, P.204.

(٥) *Perez: Op.Cit., P.174 .*

(٦) *Ibid: P.139 - 140, 161, 216 .*

(٧) *Ibid: P.138, 141, 197, 230 .*

(٨) *Graham-Brown, Sara: Image of Women: the Portroyal of Women in Photography of the Middle East 1860-1950, New York, 1988, P.55.*

(٩) *Perez: Op.Cit., P.127.*

(١٠) *Ibid: P.233.*

(١١) *Ibid: P. 126, 148, 167.*

(١٢) *Ibid: P. 146.*

(١٣) روبيرت جبه جيان: «تطور التصوير الضوئى (الفوتوغراف) فى الشرق الأوسط»، كيغارت، النشرة السنوية، الكتاب السادس، حلب، ٢٠٠٢، ص ٢٦٩، ٢٧٢، ٢٧٤.

(١٤) محمد رفعت الإمام: القضية الأرمنية فى الدولة العثمانية ١٨٧٨-١٩٢٣، القاهرة، ٢٠٠٢، ص ص٢٢-٢٥.

(١٥) القاهرة: عدد ٣٠٤، الثلاثاء ١٤ ديسمبر ١٨٨٦، ص٢.

(١٦) نفسه: عدد ٣٤٦، الأربعاء ٢ فبراير ١٨٨٧، ص٢؛ عدد ٣٦١، الأحد ٢٠ نوفمبر ١٨٨٧، ص ٢.

(١٧) نفسه : عدد ٣٨١، الثلاثاء ١٥ مارس ١٨٨٧، ص ٣.

(١٨) روبيرت جبه جيان : المصدر السابق، ص٢٧٤.

(١٩) القاهرة : عدد ٣٩١، الأحد ٢٧ مارس ١٨٨٧، ص٢.

(٢٠) نفسه : عدد ٣٩٨، الثلاثاء ٥ أبريل ١٨٨٧، ص٢.

(٢١) نفسه : عدد ٤٤٧، الخميس ٢ يونية ١٨٨٧، ص٤.

(٢٢) القاهرة الحرة: عدد ٦٩٢، الأربعاء ٤ أبريل ١٨٨٨، ص٢.

(٢٣) نفسه: عدد ٧٢٠، الإثنين ٧ مايو ١٨٨٨، ص٢؛ عدد ٧٢١، الأربعاء ٩ مايو ١٨٨٨، ص٢.

(٢٤) أثنى الإمبراطور الألماني على مجموعة الصور التي التقطها آل عبد الله له وأهدتها إليه الحكومة العثمانية. ولذا، أنعم الإمبراطور عليهم بنيشان كردون نوبروس.

نفسه، عدد ١١١٩، الخميس ١٢ ديسمبر ١٨٨٩، ص ص ٢-٣.

(٢٥) المحروسة: عدد ٢١١٥، الثلاثاء ٢ ديسمبر ١٨٩٥، ص ٣؛

المشير: عدد ٩٥، السبت ٨ أغسطس ١٨٩٦، ص ٨١٠.

(٢٦) الهلال: السنة الأولى، الجزء الرابع، أول ديسمبر ١٨٩٢، ص ١٣٢.

(٢٧) محمد رفعت الإمام: القضية الأرمنية ، مصدر سابق ، ص ص ٢٥-٣٠.

(٢٨) المشير: عدد ٩٦، السبت ١٥ أغسطس ١٨٩٦، ص ٨٢٠.

(٢٩) المقطم: ٣ ديسمبر ١٨٩٦، ص٤.

(٣٠) العصر الجديد: عدد ٤٧، الأحد ٢ يولية ١٩٠٥، ص٧.

(٣١) *Perez: Op.Cit., P.76;*

Graham-Brown: Op.Cit., P.55.

(٣٢) المعرض: عدد ٧٤، الجمعة ١٢ أبريل ١٩٠٧، ص٤.

(٣٣) الاستقامة: عدد ١٢٤، ١٧ يناير ١٩٠٩، ص٤؛

الدليل المصري عن القطرين المصري والسوداني، الشركة الشرقية لنشر الإعلانات بالقاهرة، القاهرة، ١٩٢٠، ص ٦٠٠، ١٠٣٢.

(٣٤) القاهرة الحرة: عدد ١١١٩، الخميس ١٢ ديسمبر ١٨٨٩، ص٢.

(٣٥) مصر الفتاة: عدد ٢٨٥، السبت ١ يناير ١٩١٠، ص٢.

(٣٦) *Perez: Op.Cit., P.233.*

(٣٧) *Osman, Colin: Egypt Caught in Time, London, 1997, P.5.*

(٣٨) النيل المصري: عدد ١٤، السبت ١٦ أبريل ١٩٢١، ص١٣.

(٣٩) المقطم: ٣ ديسمبر ١٨٩٦، ص٤.

(٤٠) القاهرة: عدد ٩٤٩، الإثنين ١٨ فبراير ١٨٨٩، ص٣.

(٤١) مجلة الروايات المصوَّرة : عدد ٢٥، ٢٢ يناير ١٩٢٢، ص١١٣٣.

(٤٢) النيل: عدد ٦٣، السبت ٢٥ مارس ١٩٢٢، ص١٨٥.

(٤٣) مجلة الروايات المصوَّرة : عدد ١٩، الأحد ١ أكتوبر ١٩٢٢، ص ٥٨٤ .

(٤٤) المضمار: الجمعة ٨ ديسمبر ١٩٢٢، ص١١٩؛

الساعة: عدد ٧١، الأحد ٤ مارس ١٩٢٣، ص ٤.

(٤٥) عاصمة الشرق: عدد٩، الثلاثاء ١٤ يولية ١٩٢٥، ص٤.

(٤٦) كانت أسعار عبد الله إخوان كالآتي: جنيه مصرى واحد لدستة الصور الصغيرة وجنيهان لدستة الصور الكبيرة.

القاهرة: عدد ٦٨٩، الأحد ١ أبريل ١٨٨٨، ص٤؛ عدد ٩٣٧، الإثنين ٤ فبراير ١٨٨٩، ص٢.

(٤٧) نفسه: عدد ٩٣٣، الأربعاء ٣٠ يناير ١٨٨٩، ص٢.

(٤٨) العصر الجديد: عدد ٤٧، الأحد ٢ يولية ١٩٠٥، ص٧.

(٤٩) أنيس الجليس: السنة الحادية عشر، الجزء الأول والثاني، ٢٩ فبراير ١٩٠٨، ص٦٠.

(٥٠) وادى النيل: عدد ٢٨٧، الإثنين ٥ أبريل ١٩٠٩، ص٢.

(٥١) الاتحاد المصرى : عدد ٢٩٢٧ ، الأحد ٥ ديسمبر ١٩٠٩ ، ص ٢ .

(٥٢) الأفكار: عدد ٢٣٥٢، الأحد ١١ نوفمبر ١٩١٧، ص٢؛ الثلاثاء ١٦ أبريل ١٩١٨، ص٢.

(٥٣) الشباب: عدد ١٢٧، الأحد ١ يولية ١٩٢٣، ص٤.

(٥٤) أبو الهول: عدد ١٦٤، الثلاثاء ٢٥ ديسمبر ١٩٢٣، ص٣.

الفصل الثالث

المنافع والمضار

الفصل الثالث

المنافــع والمضــار

كانت عبارة «هذا من عمل الشيطان» أسرع رد فعل تلقائى على أول صورة التقطتها آلة تصوير داجير فى منطقة الشرق الأدنى لمحمد على باشا يوم ٧ نوفمبر ١٨٣٩(١). ورغم جهل الباشا بمنطق هذه التقنية وانبهاره برؤية صورته، فإن العبارة آنفة الذكر تُكرِّس المفاهيم والمعتقدات الدينية المتوارثة بخصوص تحريم الصور والتماثيل فى المجتمع الإسلامى. وتجدر الإشارة إلى أن الرعيل الأول من المصِّورين قد اصطدم بهذه القيم ولاقى معاناة شديدة فى التقاط الصور ذات الطبيعة الدينية والنسائية بالأخص. فمثلاً، تعرض المصِّور الألمانى ويلهلم هامر شميدت عام ١٨٦٥ إلى مضايقات كثيرة بلغت حد الجرح من أهالى القاهرة عندما كان يُحاول تصوير قافلة الحج المصرى على أطراف الصحراء فى طريقها إلى مكة(٢).

وبذا، دخل التصوير الشمسى منذ اختراعه ومعرفة الشرق به فى صدام مع تأويل موقف الإسلام من التصوير وما على شاكلته. والسؤال الذى يطرح نفسه هنا: ما هى الأفكار التى كانت تُهيمن على العقل الجمعى الإسلامى زمن اختراع التصوير الشمسى وولوجه إلى الديار الإسلامية ؟

الميراث الدينى

فى الابتداء، لم يرد نص صريح فى القرآن الكريم يُحرِّم التصوير أو استعمال الصور(٣). بيد أن السنة النبوية الشريفة وحسبما أورد محمد رشيد رضا فى فتواه بمجلة «المنار» عن : «حكم التصوير وصُنع الصور والتماثيل واتخاذها» قد تركت فى هذه القضية بعض الأحاديث التى تتمحور حول القضايا الآتية(٤):

١ - تعذيب المصِّورين يوم القيامة وتوصيفهم بـ « الظلم الشديد» لأنهم ضاهوا خلق الله وتكليفهم بـ «إحياء» ما صنعوا تعجيزاً لهم.

٢ - لعنة المصِّورين.

٣ - إنكار تعليق الستائر ذات الصور والتماثيل وإزالتها إما لأن المسلمين لم يُؤمروا بكسوة الحجر والطين أو لأنها تشغل المصلى فى صلاته أو لأن الملائكة لا تدخل بيتاً فيه صورة أو كلب.
٤ - إباحة استخدام الأقمشة المزركشة بالصور فى عمل الوسائد والمستلزمات المنزلية.
٥ - إباحة تصوير الحيوانات بعد إجراء تعديل عليها كقطع رأسها حتى تصير أشبه بالشجر.
٦ - هدم التصاليب وإزالتها.

وإزاء هذا الميراث النبوى وما ارتبط به من أثر الصحابة والتابعين ، اختلفت المدارس الفقهية الإسلامية بصدد المسألة قيد النقاش. فثمة من أفتى بالتحريم والمنع مطلقاً، وثمة من أفتى بتحريم ما أشبه الحيوان فقط على الإطلاق سواء كانت صوراً مجسمة ذوات ظل أو غير مجسمة مما لا ظل له، وهناك من أفتى بتحريم الأول دون الثانى وأجمعوا بجواز تصوير غير الحيوان مطلقاً (٥).

تلك، كانت الخطوط العريضة للمفاهيم الدينية السائدة لدى المسلمين عندما هبط عليهم التصوير الشمسى. ويُلاحظ فى هذا المنحى أنها لم تُحرِّم التصوير قطعياً ولم تُبحه كلية. كما يُلاحظ عدم اتفاق الفقهاء والعلماء على رأى «جامع مانع» فى هذه القضية الخلافية الشائكة مما أدى إلى ارتباك الرأى العام المسلم بصدد التصوير الشمسى. وفى هذه الإشكالية تحديداً، أرسل مسلمو سيلان عام ١٨٩٣ يستفتون الشيخ الإنبابى - شيخ الجامع الأزهر - بخصوص التصوير الشمسى من حيث «التحريم والكراهة وإمكان الإباحة وما يتفرع عن ذلك». ويرجع هذا إلى أنهم «افترقوا فرقتين بين مائل إلى الاستعمال وبين جانح إلى نقيضه حتى خيف الشقاق» خصوصاً وأن السيلانيين من الأمم «التى لم تغلب عليها عادات التفرنج ولم يسهل عندها أمر الدين والشعائر الإسلامية». بيد أن الشيخ الأزهرى لم يرد على الاستفتاء السيلانى حتى مرّ أكثر من سبعة أشهر مما جعل «... الفتنة والشحناء تزداد يوماً فيوم...»(٦).

وعطفاً على هذا الاستفتاء ، ناشد تركى يُسمى يحيى تلو زاده «أهل الرأى» على صفحات جريدة «الفلاح» بمدى تحريم وتحليل التصوير الفوتوغرافى . وقد جاء فى رسالته

ما يلى : «لما كـان فن التصـوير قد استـوى على سُدة البر ، فـجنح الناس إليه على اخـتلاف الطبقات حتى تكاد لا تدخل بيتاً إلا وترى فيه رسـوماً أكثرها معلق عليه أبيـات من الشعر حسنة الوصف رقـيقة المعانى ، رأيتُ أن أجـمع ما أتوقف إليه من هذه الأبيات إفـادة لمحبى الأدب . إنما التوقف فى حكم صلاحية التصـوير (الفوتوغرافى) يُبطئنى عن العمل : فهل هو حرام أم حلال ؟ وهل هو المعنى فيما ورد فى الحديث (أحيوا ما خلقتم) ؟ أم الظاهر لى فهو أن هذا التـصوير ليس بحـرام لأنه عـبارة عن أخـذ الواقف أمـام آلة التصـوير ؟ والواقع أن الإنسان ما صوّر إلا نفـسه ، والآلة التى تأخذ كل ما يكون أمامها سـواء كان من الأشياء أم من الأشخاص . التمس من أهل الفضل إفـادتى وإيقافى على الحقيقة»(٧) . بيد أننا لم نعثر على أية ردود على السائل التركى .

وهكذا يعكس تجـاهل الشيخ الإنبـابى للاستـفتـاء السيـلانى ، وكذا التـماس التـركى ، حساسية علماء المؤسسة الدينية المحورية فى مصر والعالم الإسلامى شطر التصوير الشـمسى على خلفية الميراث النبوى والاجتهاد الفقهى. وإزاء هذ الموقف، انتقدهم محمد رشيد رضا عـام ١٩١٨ فى باب «فـتـاوى المنـار» بقـوله: «... ولكنهم لايزالون يُـشـددون فى صناعـة التصوير نفسها على كثرة منافعهـا وشدة الحاجة إليها...». ومن المفارقات، أن العلماء الذين يُحرّمون التصوير، أو يكادوا، هم أنفسهم «... يسمـحون للمصوِّرين بتصويرهم حتى أكابر شـيوخ الأزهر وقـضـاة الشرع والمفـتين...»(٨). وقـبل هذا الرأى بأكثـر من عشـر سنوات، نشرت جريدة «المعـرض» ملحة صغيرة، ولكـنها ذات دلالات عميقـة، تعكس نقد صاحب المنار: «أراد أحد علمـاء الأزهر أن يُصورِّ نفسه، فسـأله المصوَّراتى على أى وضع ترغب أن أصوركَ. فأجابه: أُريد أن تُصورنى ماسكاً بيدى كتاباً أقرأ بصوت مرتفع»(٩).

على أية حال، بعـد أكثر من عـقد على الاستـفتاء السـيلانى، أرسل عـبد الكريم أفندى المصطفـوى الخطيب والمدرس فى روسيـا إلى «فتـاوى المنار» يستـفتى عن مـدى «شرعـية» الصور التى تطلبهـا الحكومة الروسية منهم لإثبات شخصـيتهم عند أداء الامتحان ومـوقعها من الأحـاديث الواردة فى النـهى عن ذلك(١٠). ومن مكة المـكرمـة، أرسل طويلـب العلم الشـريف بالحجـاز أحـمـد عصـام – وهـو من مسلمى جـاوة- إلى «فتاوى المنار» يستـفتى «... فيـما عمـت به البلوى فى هذه الأزمنة من اتخاذ الصـور المأخوذة من آلة الفـوتوغراف

المعروف هل يجرى فيه هذا الخلاف لكونها من جملة المرقوم أم تجوز مطلقاً بلا خلاف لكونها من قبيل الصورة التى تُرى فى المرآة، وتوصلوا إلى حبسها حتى كأنها هى كما تقضى به المشاهدة...». وقد أورد السائل فتوى الشيخ أحمد خطيب بن عبد المطلب - الجاوى منشأ والشافعى مذهباً - المقيم فى البلد الحرام «... بالجواز مطلقاً وعللها بأنها من قبيل الصورة التى تُرى فى المرآة وتوصلوا إلى حبسها... فحينئذ ما حكم الصاور والمصّور: هل كل منهما يأثم أم لا ؟»(١١). ومن القاهرة، بعث على عبد اللطيف إلى مجلة «الهداية» وصاحبها الشيخ عبد العزيز جاويش يستفتيه «القول الفصل فى مسألة التصوير» وتفسير معنى الحديث الشريف «أشد الناس عذاباً يوم القيامة الذين يضاهون خلق الله»(١٢).

عند هذا الحد، باتت العلاقة بين التصوير الشمسى والدين معضلة تُورق جمهور هذه الحرفة من زاوية شرعية، وتقلق مضاجع القائمين عليها من زاوية اقتصادية. علاوة على هذا، اقتضت الاحتياجات الملحة للتصوير الشمسى من المؤسسة الدينية والعلماء أن يجتهدوا فى سبيل شرعنتها.

لاريب أن عملية إسباغ الشرعية على التصوير الشمسى وتحريك الصورة النمطية المتوارثة عن الصور والتماثيل منذ ظهور الإسلام قد مرت بمراحل متعددة واستلزمت وقتاً وجهداً كبيرين. وبادئ ذى بدء، اتفقت جميع الآراء على أن سبب «النهى عن التصوير» ينحصر فى عدم عبادة الصورة بما يتنافى مع وحدانية الله عز وجل. إذ أن المسلمين الأوائل «... كانوا قريبى عهد بالوثنية وكانت الكعبة فى الجاهلية مزينة بالصور المعتقدة ومنها صور بعض الأنبياء...». ولذا، أراد الشارع أن يُنسيهم تلك العبادة الوثنية التى ألفوها قروناً طوال وتغلغلت فى نفوسهم فنهاهم عن التصوير وتعظيم الصور. ولكن من منظور منطقى، لا يُعقل - فى زمن اختراع التصوير الشمسى بعد مرور أكثر من ١٢ قرناً على ظهور الإسلام - أن «... يخطر ببال مسلم الآن أن يعبد صورة أو تمثالاً...». ومن ثم، فإن اتخاذ الصور وحملها بقصد إثبات شخصية أصحابها «لا ضرر فيه» نظراً لانتفاء «علة النهى عن التصوير». وبذا، وُضع أساس تحريك الموقف إزاء التصوير الشمسى على قاعدتىّ «انتفاء العلة» و «عدم الضرر»(١٣).

وفى منظور ثان، شرعن البعض التصوير الشمسى بأنه وسيلة من وسائل معرفة القدرة الإلهية. إذ أن الله قد «أمرنا» بالتفكر والتدبر ملياً فى خلق السموات والأرض وتكوين الخلق للوقوف على مدى قدرته. وهنا، يُعد التصوير الشمسى من أقوى الدلائل على «عجز الإنسان أمام قدرة الخالق»(١٤). وفى هذا الصدد، إذا كانت علة تحريم التصوير واتخاذ الصور هى «محاكاة خلق الله تعالى»، فإن ذلك يقتضى تحريم تصوير الأشجار، وهو ما لم يحدث. وبالتالى، يُعد هذا الاستثناء دليلاً على عدم تحريم التصوير «مطلقاً». وعندئذ، يكون التصوير الشمسى دليلاً إضافياً على قدرة الخالق لأنها تُظهر «... للناس شيئاً من النظام والسنن فى خلق الله» ، ومن ثم، لا تُعتبر تقليداً لخلقه(١٥). وفى هذا الشأن ، ذكرت مجلة الهداية ما يلى: «... ومن الصور ما تُعرف به أسرار حكم الله تعالى فى خليقته كما فى صور الحيوانات وأجزائها التى تحتويها كتب التاريخ الطبيعى والتشريح...»(١٦).

وعلى صعيد ثالث، يُمكن أن يُوظف التصوير الشمسى فى «حفظ حقوق شرعية كما هو الشأن فى صور الغرقى والأموات المجهولين التى تعرضها الحكومة على الملأ حتى يعرفهم ذووهم فتقوم هناك أحكام المواريث وأحكام الزوجية وحلول الديون المعجلة ونحو ذلك»(١٧). وحسب محمد رشيد رضا فى فتواه بالمنار، يترتب على الجهل بصور أجناس بعض الحيوان جهل ما يتعلق بها من الأحكام الشرعية كأحكام ما يحل أكله منها وما لا يحل وأحكام جزاء الصيد على المحرم وغير ذلك(١٨). وفى هذا الشأن ، أفتى الإمام محمد عبده بما يلى : «وبالجملة ، إنه يغلب على ظنى أن الشريعة الإسلامية أبعد من أن تُحرِّمَ وسيلة من أفضل وسائل العلم ، بعد تحقيق أنه لا خطر فيها على الدين ، لا من وجهة العقيدة ولا من وجهة العمل»(١٩) .

وقد يكون التصوير الشمسى أداة لتوثيق القدوة الحسنة وما يتداعى عنها: «... ومنها تصوير الرجال ذوى الأعمال النافعة مكافأة لهم وحثاً لغيرهم للجرى على آثارهم فى منفعة البلاد والعباد...»(٢٠). وفى هذا الصدد ، ذكر الإمام محمد عبده أن الفوتوغرافيا قد «حفظت من أحوال الأشخاص فى الشئون المختلفة ، ومن أحوال الجماعات فى المواقع

المتنوعة مـا تستـحق به أن تُسمى ديوان الهيـئات والأحوال الـبشرية ، يصـَّورون الإنسان أو الحيوان فى حال الفرح والرضا ، والطمـأنينة والتسليم ، وهذه المعانى المدرجة فى هذه الألفاظ متقاربة لا يسهل عليكَ تميز بعضهـا من بعض ، ولكنكَ تنظر فى رسوم مختلفة فتجد الفرق ظاهراً باهراً ...»[٢١] .

وهكذا، انتهت محاولات التـوفيق بين اختراع التصوير الشمـسى والقيم الدينية المتوارثة إلى أن الإسلام دين ينظر دوماً إلى النتائج، فإذا كـان «مضره ضـرراً عاماً أو خاصـاً» يُحرم تحريماً عاماً أو خـاصاً. وبالتالى، فالتصوير «لا يصح عقـلاً أن يحمل تحريمه على الإطلاق أو إباحته على الإطلاق. فله منافع ومضار» [٢٢].

واستناداً إلـى أن الإسلام دين حكمة ورفع عن آلـه الحرج والعُسر، وانطلاقاً من قـاعدة «المنافع والمضار»، وتأسـيساً على القواعد الـشرعية بأن المحرَّم لذاته يُبـاح عند الضرورة وأن المحرَّم لسـد الذريعة يُباح للمـصلحة الراجحة عـملاً بقاعـدة ارتكاب أخف الضررين وبأن للوسائل أحكام الغايات والمقاصد: «فإذا كانت الصور تتوقف عليها بعض أحكام شرعية أو معالجـة طبيعية أو كـشف مسائل علمية كـان اتخاذها ولاشك من المرغوب فيه شرعاً، وإن كانت لمجرد الزينة أو اللهو المباح كان اتخاذها مبـاحاً، وأما إذا كانت تُتخذ للتعظيم والعبادة والتبرك ونحو ذلك فهى حـرام قطعاً معذبٌ صانعها ومعذبٌ مـتخذها. وإذا كان من الصور ما يتـوقف عليه بعض الأحكام الشـرعية ويتـضح به كثـير من المسائل العلـمية والتـدبيرات النظامية المدنية كان تعلم التصوير فرضاً كفائياً»[٢٣].

وقد حذر أنصار التصوير الشمـسى من توظيفه فيما يتعارض مع المبادئ الدينية خصوصاً «رسوم الأنبيـاء وتمثيل الحضرة الإلهـية والملائكة إلخ». وحذروا من استـخدامه سيـاسياً فى «إيقـاظ الفـتنة»، وفى تصـوير «المنكرات» مـثلمـا يقع بين الرجـل والمرأة مما «يُخل بالآداب وتمزيق ديباجـتها». بيد أن التـحذير الأشد كان بخـصوص «تصوير النسـاء المسلمـات المقرر لهن الحجاب شرعاً»[٢٤]. كما انتقـد أنصار التصوير الشمـسى بعض المسلمين بسبب تقليد «الإفرنج» فى اتخـاذ الصور للزينة والتـقليد فـقط دون الاستـفادة منه فى العلوم والأعـمال النافـعة. إذ أن التـصـوير «ركن من أركان الحـضـارة ترتقى به العلوم والفنون والصناعـات والسياسة والإدارة، فلا يُمكن لأمة تتركه أن تُجارى الأمة التى تستعمله»[٢٥].

بصمات حية

وفى الواقع ، منذ اختراع التصوير الشمسى فى أواخر ثلاثينيات القرن التاسع عشر، أخذ رعاة هذا الاختراع يتساءلون عن جدواه وكيفية توظيفه أو استثماره. وفى هذا الشأن، تبوأت العلوم بضروبها المتباينة قمة المجالات التى أفادها التصوير الشمسى. ففى ميدان الطب، قدم التصوير الشمسى خدمات جليلة لهذا العلم. فمثلاً، استخدمه الأطباء فى «إبراز الأشياء التى لم ترها الأبصار»، كما استعمله البعض الآخر للاكتشاف عن الأمراض الجلدية. ولتأكيد هذه المنفعة، تناقلت الصحافة المصرية رواية خلاصتها: «ذهبت إمرأة فى باريس إلى مصورٍّ شمسى لترسم صورتها، وبينما كان المصوِّر يغسل الزجاجة التى رُسمت عليها الصورة نظر فى وجه الرسم حبات صغيرة فتعجب ثم رجع ونظر فى وجه المرأة فلم يجد شيئاً. فحكم على نفسه بالقصور ثم طلب من المرأة أن يأخذ رسمها مرة ثانية فرأى أيضاً تلك الحبات فى وجهها فاحتار فى أمره ولم يُكاشف المرأة بشئ . وبعد مضى عشرين يوماً أتت المرأة لأخذ رسمها فنظر فى وجهها فرأى علامة الحبات ظاهرة وحينئذ أدرك حقيقة الأمر وهى أن المرأة المسكينة كانت مصابة بمرض الجدرى وقد زال عنها». وبذا، أظهر التصوير الشمسى ما لم تستطع العين المجردة إدراكه(٢٦).

كما يُستخدم التصوير الشمسى كوسيلة تعليمية فى المجالات الطبية. إذ ترتب على تطور التكنولوچيا الفوتوغرافية إمكانية التقاط «...العضو المراد بمثل لمح البصر فلا يشغلون بتصويره أكثر من جزء من ستين فى الثانية». وبهذه الآلية، تمكن الأطباء من تصوير القلب فى أشكال مختلفة متتابعة مما سيُعين الطلاب «أن يدرسوا كل دائرة أعمال القلب متى شاءوا...». وبعد نجاح اختبار تجربة التصوير الشمسى فى دراسة القلب، انتقل الأطباء إلى اختبارها على «كل حركات الأمعاء»(٢٧). ولا يقتصر استخدام التصوير الشمسى على النواحى التعليمية فقط، بل وظفه الأطباء كوسيلة توضيحية للتأثير عسى أن يلتزم المريض بالتعليمات عندما يرى بصرياً الفارق بين صورة الإنسان الصحيح والآخر العليل : «... وهكذا ينتقل به من واحدة إلى أخرى تاركاً لعقل العليل الحكم فى المقارنة ما بين الصورتين من صحة واعتلال وضعف وإبلال حتى يكون حكمه عن روية وأوقع فى النفس من ألف عظة وعظة...»(٢٨).

وجدير بالتسجيل أن «أشعة رونتجن» و «عنصر الراديوم» يُشكلان درة التاج فى علاقة التصوير الشمسى بالطب. إذ أن كلا الاكتشافين يُعزى إلى الآلة الفوتوغرافية. فبموجب الأشعة، تُصوَّر العظام والمواد الصلبة «وهى كاسية باللحم»، ولذا، صارت العمليات الجراحية لاستخراج الرصاص وجبر العظام «أسهل وأسلم عاقبة» مما كانت عليه من قبل «لأن الجرَّاح لم يعد فى حاجة إلى نبش اللحم بمسباره ليبحث عن الجسم الغريب». وبفضل الراديوم، تصححت وتنقحت الآراء «فى جملة نظريات علمية... قد تكون سبباً فى إحداث انقلاب عظيم فى المستقبل»(٢٩).

وخلاصة القول، يختزل محمد رشيد رضا فى فتواه بالمنار عن «حكم التصوير وصُنع الصور والتماثيل واتخاذها» جدوى التصوير الشمسى فى الطب وفروعه وما يتصل به من علوم : «... ويتوقف إيضاح الحقائق فيها تأليفاً وتعليماً على الصور التى تظهر بها جميع الأعضاء الظاهرة والباطنة صحيحة ومريضة، فاتقان هذه العلوم يتوقف عليها»(٣٠).

وبجانب الطب، توثقت العلاقة بشدة بين التصوير الشمسى والفلك وتمخضت عن نقلة نوعية فى هذا العلم واتساع آفاق مفردات معجمه. إذ بفضله اكتشف الفلكيون «... ما لم يُمكنهم رؤيته من الأجرام السماوية بالمراقب المشهورة... ولأن المادة المغشى بها اللوح أشد إحساساً من شبكية العين ظهرت عليها صور لم تستطع العين البشرية إدراكها دون ذلك». وإثر هذا، توالت الاكتشافات فى القمر والمشترى وزحل والمريخ مما أحدث انقلاباً فى منهجية العلوم الفلكية وفى نوعية المعلومات الفلكية، وبذا، اتخذ علم الفلك «سيراً جديداً». إذ أن التراكم المعرفى فى هذا الحقل بدأ بالرصيد الناجم عن رؤية العين المجردة، واتسعت دائرته بفضل اكتشاف المراقب (المناظير). ثم اتحد الثالوث العين والتصوير الشمسى والمرقب ليقرأوا «فى صفحات الكون ما خفى من أسراره على كل أهل العصور الخالية... وهل فى العلم أغرب من أن يُرينا ما لم نستطع رؤيته بأعظم المراقب»(٣١).

وفى هذا الموضوع، نشرت مجلة «البيان» القاهرية فى أواخر القرن التاسع عشر تحقيقاً مصوَّراً عن «عجائب التصوير الشمسى» وركزت فيه على علاقة التصوير بالفلك لاسيما تصوير الأجرام والأشباح المتحركة والآلات الخاصة بذلك علاوة على رصد درجات السرعة. وقد لخصت المجلة فى ديباجة التحقيق طبيعة العلاقة بين التصوير الشمسى والفلك بالآتى: «قد بلغت صناعة التصوير الشمسى... مبلغاً من الدقة لم يكن يخطر فى وهم إنسان أن يُتوصّل إلى مثله فإنهم قد بلغوا فى تقوية حسّ صفائحه إلى حد فات البصر بمسافات حتى أصبحت على الحقيقة عيناً لعين الإنسان تُبصر بها ما غاب عنها دقة أو سرعة فتوصَّل بها علماء الهيئة إلى تصوير كثير من الأجرام لم يكن يُدرَك ولا بأقوى المعظمات ما بين مذنَّبات وسُدم وسيّارات من الكواكب الصغرى السابحة بين فلكيّ المريخ والمشترى وتوصل غيرهم إلى تصوير الأشباح فى أثناء حركاتها بحيث بلغت من السرعة أن تتناول رسم الشبح فى $\frac{١}{١٠٠}$ و $\frac{١}{١٠٠٠}$ و $\frac{١}{٢٥٠٠٠}$ من الثانية»(٣٢).

ولم يقف دور التصوير الشمسى عند حد الأجرام السماوية فقط، بل تعداه إلى ما فوق البر والبحر وما تحتهما. وتُعلق «المقتطف» على نجاح تصوير أعماق البحر بقولها: «... فينير أعمال البحر ويُصوِّرها صوراً فوتوغرافية واضحة يرى فيها علماء الحياة من التدقيق فى وصف أعماق البحر ما لا يرونه فى وصف أدق المشاهدين لها»(٣٣). وتجدر الإشارة إلى أن تصوير ما فى «تحت الماء وفى قعر البحر» يُساعد على رسم طرق الصيد، كما أن تصوير ما فى بطن الأرض يُساعد على استكشاف المناجم العميقة ومعرفة دهاليزها(٣٤). وفى أواخر عام ١٩٢٠، نشرت مجلة «الرشيد» خبراً عن اختراع آلة تسع المصّور ومعه آلة التصوير لأخذ صور متقنة تحت عمق ١٠٠ أو ٢٠٠ قدم أثناء الغطس. وتعليقاً على تداعيات هذا الاختراع، ذكرت المجلة أنه «... سيكتشف أشياءً عجيبة جداً مما سيكون لها شأن عظيم فى التطور العلمى فى القرن القادم وسيعلم الإنسان أن بالبحار عجائب لا تقل أهمية من حيث دراستها عن أى شئ على وجه الأرض»(٣٥).

وهكذا ، قامت الفوتوغرافيا بدور محورى بين نقيضين : التصوير الميكروسكوبى الذى رصد صوراً مكبرة لأصغر الكائنات ، والتصوير الفلكى الذى سّجل صوراً صغيرة لأبعد الأجرام السماوية وأكبرها .

وبخلاف مزايا التصوير الشمسى فى البر والبحر والجو، احتل مكاناً مهماً فى النطاق الأمنى. إذ أصبح احدى وسائل حفظ الأمن وتحقيق سلامة المجتمع. وتجدر الإشارة إلى أن الحكومة المصرية قد أدركت فى وقت مبكر الجدوى الأمنية للتصوير الشمسى وقامت بنشر صور المجرمين بين الناس ورجال الضبط حتى «يتعذر عليهم الفرار». والأهم، تصوير البصمات التشريحية للمجرمين ؛ «تصوير اليد وتكبير خطوطها». إذ أن هذه التقنية تُعد «أضبط أنواع العلم بصورة المجرم». والمعروف أن لكل إنسان «خطوطاً ودوائر خاصة بيديه وأصابعه لا يُمكن له تغييرها» على عكس الوجه والسحنة والملامح فيُمكن تغييرها من يوم إلى يوم . وبهذه الطريقة، نجا مجرمون كثيرون من نيل العقاب[٣٦].

وتجدر الإشارة إلى أن إدارة البوليس كانت تعتمد فى هذا الصدد على التصوير اليدوى أو الزيتى لرسم ملامح المشتبه فيه. بيد أن هذا الأسلوب قد اعتوره «وجود بعض الفروقات الطفيفة التى قد تكون صدرت من ريشة المصوِّر سهواً أو عن طيب خاطر، فيضيع بذلك بعض النسب ما بين الرسم وشكله الحقيقى». وهنا – تحديداً – تكمن أهمية الصور الفوتوغرافية؛ إذ أنها «شبح الحقيقة بعينها»[٣٧].

وانطلاقاً مما سبق، عزمت إدارة البوليس بنظارة الداخلية المصرية منذ أوائل عام ١٨٨٧ على أن «تأخذ صورة أرباب الجنايات والجرائم بالفوتوغرافيا» حيث كانت السجون المصرية تضم آنذاك حوالى خمسة آلاف مسجون[٣٨]. وقد شملت هذه العملية «أرباب الجنايات المحكوم عليهم بالحبس والليمان والإعدام من قومسيونات الجنايات والمحاكم الأهلية وغيرهم بأحكام انتهائية من ابتداء سنة واحدة فصاعداً...». وكان الغرض منها «... تسهيلاً للبحث عن من يتمكن من الفرار مِن المسجونين ومعرفة سوابق مَنْ يقع منهم فى جريمة ثانية

وتأييداً لإعدام المحكوم عليهم بالقتل». ولم يقتصر الأمر على المساجين فقط، ولكنه امتد ليشمل المساجين وشيكى الإفراج عنهم علاوة على «الأشخاص الأوروباويين الجارى نفيهم من الديار المصرية... لمراقبة عدم عودتهم للديار...»[٣٩].

بدأت المرحلة الأولى من عملية تصوير «أرباب الجرائم والجنايات» فى سجون الوجه البحرى بالمنصورة وبنها والإسكندرية وبعض مسجونى ليمان طره بالقاهرة. وتواصلت المرحلة الثانية فى سجون الوجه القبلى ببنى سويف وأسيوط وسوهاج وقنا وإسنا. واستقرت المرحلة الثالثة، والأخيرة، فى القاهرة لإتمام تصوير مساجين ليمان طره[٤٠].

وبذا، دخل التصوير الشمسى منظومة الأمن المصرى وصار أحد أهم أدواته فى «الضبط والربط». وأصبح تقليداً أن تُرسِل، مثلاً، حكمدارية محافظة مصر لأقسام البوليس «مجموعة شاملة» من صور المجرمين الذين «... سبق أن حُكم عليهم بالسجن ووضعوا تحت الرقابة لحوادث السرقات والنشل ودخول المنازل بقصد ارتكاب جريمة السرقة وكسر الخزائن الحديدية...» بهدف حفظها للرجوع إليها عندما يضبط البوليس «أشخاصاً متهمين بالتهم المذكورة وللمقارنة بينهم وبين صورهم بدلاً من إرسالهم للحكمدارية لهذا الغرض»[٤١]. ومن منظور أمنى أيضاً، تُطارد إدارة الأمن العام باعة الصور المخلة بالآداب ومنها «... بعض صور فوتوغرافية لنسوة عاريات بأشكال قبيحة المنظر...»[٤٢].

إضافة إلى ما سلف، استُخدم التصوير الشمسى منذ ثمانينيات القرن التاسع عشر فى كشف المشتبه فيهم والمحتالين والنصابين والمزورين بوضع «آلة فوتوغرافية» فى كبرى المؤسسات والمحلات والبنوك[٤٣]. وتجدر الإشارة إلى أن الصور الفوتوغرافية تُعد من الأدلة القاطعة أو المرشدة على الجناة. على سبيل المثال، وقعت جريمة اغتصاب شنيعة فى المنيا يوم الثلاثاء ٨ أغسطس ١٩٠٥ لسيدة شامية تُسمى ياسمين زوجة يوسف الطباخ الشامى. وبعد اغتصابها، قتلها الجناة وألقوا بجثتها فى الترعة الدمارسبه بجهة الزهرة. وقد أثبت الطب الشرعى أنها ماتت «جنائياً بالخنق وكتم النفس فى آن واحد ووُجد بها ثلاثة أضلاع مكسورة. واتضح أنها قبل موتها فعل الجناة فيها الفاحشة من جهتيها فى آن واحد...». وإثر

البحث الدؤوب من معاون البوليس إبراهيم أفندى رفعت فى ملابسات القضيـة، اكتشف وجود صورة فوتوغرافية ضمن خلجاتها كشفت عن شخصية أحد الجناة: إنه جريس أفندى الوكيل التجارى لمحمد بك راغب(٤٤).

وثمة أصوات طالبت باستخدام «الفوتوغرافيا الجنائية» فى ترويع الجمهور بغية إبطال الجريمة قبل وقوعها على نحو ما هو معمول به فى أوربا. وفى هذا الصدد، تذكر جريدة «السلام» السكندرية فى أواخر القرن التاسع عشر أن الأوربيين لا يكتفوا بنشر أخبار الجرائم فقط، ولكنهم «...يُمثلونها فى الوهم ويصوِّرونها على حسب تمثيلهم فتُروِّع القراء جداً حتى لقد رأيناهم بالأمس صَوروا فى احدى جرائدهم إمرأة فى وسط باريز يسلبها جماعة من اللصوص وقد تزيوا بأزياء الشرطة فعدوا ذلك من أفظع العدوان...» . وتهدف الحكومات الأوربية من وراء نشر الجريمة المصوَّرة أن «... يُرهبون به القراء حتى يخافوه ويحذروا جداً من مباشرته...». وتسخر الجريدة من الحكومة والصحافة المصرية لعدم لجوئهما إلى هذه الوسيلة الإيحائية فى منع الجريمة بقولها: «... ونحن قد عودتنا حكومتنا وجرائدنا أن نكون شجعاناً لا نرهب صورة دماء ولا السماع بقتيل»(٤٥).

وهكذا، إذا كان التصوير الشمسى مهماً على مستوى الأمن الداخلى، فإنه قد أصبح أكثر أهمية على مستوى الأمن الخارجى، وتحديداً، فى ميادين القتال. فمنذ حرب القرم، أصبح التصوير أحد أهم الأسلحة التى تُستخدم فى ساحات الحروب. ومن ثم، فإن أخذ «رسوم القنابل ورصاص البنادق صار ممكناً... فى حال خروج الرصاصة أو الطلق من فم المدفع أو البندقية...»(٤٦).

وتُردد الصحافة المصرية رواية تعكس أهمية التصوير الشمسى حربياً خلاصتها أن: «... أهل باريس فى أيام الحصار الهائل ١٨٧٠-١٨٧١ حين أحاطت الجنود الألمانية بهذه المدينة ومنعت عنها كل مخابرة واتصال بسائر مدن فرنسا وقراها ولم ير الباريسيون واسطة لنقل رسائلهم ومخابراتهم أفضل من إرسالها مع حمام الزاجل ولكن كثرة الرسائل وقلة

عدد طير الحمام اضطرتاهم إلى تصغير حجم الرسائل ما أمكن بواسطة الفوتوغراف، فكانوا يجمعون الكتب والخطابات والرسائل ويطبعونها مصغرة بالتصوير الشمسى على ورقة صغيرة تحملها الحمامة حتى إذا وصلت بها إلى المكان المقصود أخذ القوم من هذه الورقة وكل ما فيها كأنها ما صغرت ولا كبرت»(٤٧).

بيد أن «التصوير الجوى» يُعد أبرز خدمات التصوير الشمسى عسكرياً. إذ أن تصوير طرق العدو ومكامنه بهذه التقنية يُعتبر من أنفع الأمور لقواد الجيوش فى الهجوم وفى الدفاع. ورغم تواضع مستوى هذه الآلية فنياً خلال تسعينيات القرن التاسع عشر، فقد انبثقت أصوات فى الصحافة المصرية آنذاك تُراهن على الأهمية الكبرى لـ «القبات الطيارة» أو «المناطيد» (البالون) فى «الحرب القادمة بين الدول الأوربية»(٤٨).

وفعلاً، إذا كانت حرب القرم قد وضعت أساس العلاقة بين التصوير الشمسى والميادين العسكرية، فقد جاءت الحرب العالمية الأولى لتُوثق هذه العلاقة وتُمثل علامة فارقة فى تاريخ التصوير الشمسى عموماً وفى تاريخ التصوير الجوى خصوصاً. إذ نجم عن تداعيات الحرب اختراع آلة تصوير حديثة «... يُمكن بها بلوغ أقصى درجات السرعة. وقد توصلوا بها إلى تصوير القنابل أثناء انقذافها من فوّهات المدافع...». وتأسيساً على هذا، يمكن «تحسين صنع المدافع والوقوف على بعض أسرارها التى لاتزال حتى الآن غامضة»(٤٩). وفى مصر وسعت السلطات العسكرية البريطانية من دائرة الاعتماد على المصوِّرين الفوتوغرافيين المحترفين ذوى المهارات العالية «لاستخدامهم فى أعمال تكبير الصور واستخراجها بجهة أبى قير بالإسكندرية» وذلك فى إطار أعمال الحملة المصرية(٥٠).

وأما فيما يتعلق بالتصوير الجوى، فقد اتسم بطابع «التسلية» حتى قبيل الحرب العالمية الأولى. وكان يتم بواسطة طائرات بسيطة تتراوح سرعتها بين ٦٠-٧٥ ميلاً فى الساعة أو مناطيد حرة غير شديدة الصلابة تذهب حيث تنقلها الرياح. وفى يناير ١٩١٥، اخترع الفرنسيون آلة خاصة بالتصوير الجوى ذات يد رافعة على مقربة من الطيار لتشغيلها من مكان ناءٍ فى الطائرة. وقد دخلت بريطانيا الحرب العالمية الأولى ولديها خمس آلات

للتصوير الجوى فقط توضع على جانب الطائرة وتُصوَّب نحو الهدف يدوياً. وقد حملت الطائرات هذه الآلات قبل أن تُسلَّح نفسها بالمدافع. وبحلول عام ١٩١٨، تطورت تقنية التصوير الجوى حتى أصبحت تُقدم «ما يزيد عن مليون صورة فى كل شهر إلى الجيوش المرابطة فى الجبهة الغربية» أثبتت فائدتها العظمى لدول الوفاق عند وضع الخطط الحربية(٥١).

وجدير بالتسجيل أن التصوير الجوى كان يتم نهاراً مما يجعل الطائرة القائمة به هدفاً سهلاً لنيران المدافع المضادة وللطائرات المقاتلة خصوصاً إذا كانت تقوم بتصوير منطقة محصنة وذات دفاع قوى. ولذا، اتجهت الأفكار لإمكانية إجراء هذا التصوير ليلاً. وبمرور الوقت، تقدم فن التصوير الليلى تقدماً محسوساً بعد أن كان محدوداً ونتائجه صعبة القراءة والتحليل(٥٢). وثمة محاولات لاستعمال الأفلام الملونة فى التصوير الجوى نظراً للقيمة التى تتطلع إليها القيادات العسكرية فى الحصول على صورة جوية بألوانها الطبيعية. بيد أنها ظلت محاولات جنينية لم تكتمل إلا فى أعقاب الحرب العالمية الثانية (١٩٣٩-١٩٤٥)(٥٣).

ولاريب أن قيمة التصوير الجوى تكمن فى كمية المعلومات والتفاصيل التى يُمكن استخلاصها من الصورة. ولذا، يلزم أن تكون النتائج واضحة تماماً. إذ أن الصورة المطموسة أو غير الواضحة «لا تجعل مهمة قارئها شاقة فحسب، بل قد تفَّوت عليه أغراضاً قد تكون ذات قيمة حربية عظيمة، كما قد تُعُرِّض استنتاجاته لأخطاء كان من الممكن تلافيها». كما تتوقف قيمة المعلومات العسكرية الناجمة عن التصوير الجوى على السرعة فى إنتاج الصورة لاسيما تلك التى توضح تجمع قوات العدو ونشاطه الحربى واحتلاله للأراضى للقيام بحركات مفاجئة تكون على أعظم جانب من الأهمية إذا ما وصلت للقيادة فى الوقت الأنسب. وفى كلمة: أصبحت الحروب الحديثة تعتمد على التصوير الشمسى فى كثير من عملياتها الحربية واستكشافاتها واستطلاعاتها(٥٤). وبفضل الصور الجوية، يُمكن للقيادات العسكرية أن تعرف موضع الطائرة بالنسبة للهدف أثناء قذف القنابل، مقدار

تركيز الهجوم، التقدير الأوليّ للخسارة الناجمة فى الهدف، دفاعات العدو، الأهداف المقلّدة بقصد الخداع، العمليات المتوقعة الحدوث مثل تحركات الوحدات وتجمعاتها وكذلك تحرك السفن الحربية بعيداً عن الموانئ لتجنب ضربها بالقنابل ليلاً (٥٥).

عند هذا الحد، أضحى للتصوير الشمسى، وحسب فتوى محمد رشيد رضا آنفة الذكر، «... فوائد عظيمة فى الأعمال الحربية، فلا يُمكن لمن يتركه أو يُقَصِّر فيه أن يُقاتل أعداءه بمثل ما يقاتلونه به ولا أن يعد لهم ما استطاع من قوة - فمنها تصوير المواقع والطرق والبلاد والجيوش وما لديها من السلاح والذخيرة، ومنها تصوير مَنْ يُشتبه فى أمرهم أن يكونوا عيوناً وجواسيس وتقتضى الحكمة أن يُجعلوا تحت المراقبة...»(٥٦).

ولا تقتصر «منافع» التصوير الجوى على الاستخدامات الحربية فقط، بل إنه يُستثمر على نطاق واسع فى الأمور السلمية. إذ بفضله اكتُشفت عدة مواقع أثرية، وتستفيد منه نظارة (وزارة) الأشغال العمومية عند بدء أعمال التقوية لخزاناتها وقناطرها لدراسة أعمال الانحلال الذى أصابها، وتُوظفه وزارة الزراعة فى تحديد الأراضى المنزرعة ودراسة طبيعة الأراضى. وثمة تنبؤ باتساع دائرة «منافع» التصوير الجوى حيث يُمكن استخدامه فى: وضع تصميمات المدن وتعديلها وتعيين المستودعات المعدنية والمناطق البترولية وتنظيم الغابات، وسوف يُساعد على وضع خطط الرى وتحديد أنواع التربة، وفى بناء السدود على الأنهار ودراسة الانحلال الذى يُصيب الشواطئ والسواحل والتطورات الجغرافية بصورة عامة. ولاريب أن التصوير الجوى يتميز عما سواه من الوسائل القديمة المستخدمة فى المساحة بالسرعة وقلة النفقات مع الدقة التامة. إذ فى يوم واحد يُمكن تغطية مئات من الأميال المربعة بتقنيات التصوير الجوى(٥٧).

وهكذا، يتأكد مما سبق أن «منافع» التصوير الشمسى متعددة ومتنوعة وتغلغلت فى شتى مناحى الحياة حتى صارت «... من ألزم الأمور لتقدم العلوم والصنائع ولاتقان فن الحرب وتشخيص بعض الأمراض ومعرفة شكل النجوم وحجم الميكروبات ولأمور أخرى كثيرة

ملازمة للتمدن وموافقة لأشكال العمران»[٥٨]. ولذا، انتشر «هذا الفن الجميل» وارتقى بدرجات حثيثة إلى أعلى مدارج الرقى بسبب «... نفاسته وجماله وكثرة فوائده ومنافعه التى عمت جميع سكان الكرة الأرضية. فالطبيب والمهندس والفلكى ورجال الحرب، كل هؤلاء يفتقرون إليه لدرس الأحوال الخاصة بوظائفهم ومهنهم بواسطته...»[٥٩].

وفى اختزال جامع مانع، تُوجز مجلة «الهلال» الآثار الإيجابية والبناءة لاختراع التصوير الشمسى على البشرية بقولها: «والخلاصة أن الفتوغرافية قد خلقت لنا عيناً ثالثة نرى بها الحركة التى كانت تدق على عينينا الطبيعيتين. وباشتراكها مع التلسكوب والميكروسكوب صارت تُقرِّب البعيد وتكاد تأخذ بأيدينا لنلمس الأجرام السماوية كما أنها جعلتنا نرى ما يدق على نظرنا من دقائق الأجسام. وهى الأصل فى اختراع السينماتوغراف الذى أصبح من حاجات المتحضرين فى كل بلاد. وهى التى فتحت للعلم باب الاجتهاد فى مسألة ذرات المادة بما أظهرته من خواص الراديوم. وهى التى أعانت الطب بأشعة رونتجن التى لولاها لما عُرفت. وهكذا يرى القارئ أن اختراعاً صغيراً كانت زوجة أول مخترعيه تعتبر الشغل فيه ضرباً من الجنون قد ذهب أثره إلى أبعد مدى فى العلم والاجتماع»[٦٠].

وبالإضافة إلى «منافع» التصوير الشمسى فى ميادين العلوم والآداب والفنون آنفة الوصف، يُعد شاهد عيان على «ذكرى الحياة الشخصية» وأداة توثيقية «ناطقة تنطوى تحتها كل ما كان عليه الشخص فى مدة حياته». وتتميز الصورة الفوتوغرافية غالباً بمستوى عال من المصداقية مما يجعلها «... سداً منيعاً بين الحق وبين ما يأتيه بعض المؤرخين فى ذكرى الأشخاص من مغالاة وخلط وقلب الحسن إلى قبيح والقبح إلى حُسن خوفاً من عتاب إن كانت ذكراهم فى حياتهم وكانوا ذا سطوة فى الناس أو لغرض فى نفس يعقوب»[٦١].

وتمثل الصورة الفوتوغرافية مصدراً توثيقياً وبحثياً فريداً وأصيلاً شريطة أن تُؤخذ «بدون تكلف.. لا بتغيير فى الجلوس أو تحسين فى الهندام». وكلما ازدادت مساحة «الطبيعية» فى الصورة، كلما ارتفعت قيمتها فى التوثيق والاستنتاج وإصدار الأحكام، ومن ثم، لا يقع

الباحث «... فى الخيل لضياع الحقيقة...». وبترسيخ تقليد تصوير المناسبات الشخصية منذ ميلاد الشخص حتى وفاته، تتراكم مجموعات من الصور تُعد بمثابة «... تاريخ صامت مجيد تعجز يد أبلغ الكُتاب عن أن تصف ما تصفه لعين الرائى مجسماً». أكثر من هذا، تكون هى التاريخ بعينه. ونظراً لأن التصوير الشمسى صار «فى مكانة الضروريات»، وأصبح «المعلم الوحيد للخلف عن السلف الصالح»، دعا دعاة ورعاة التصوير الشمسى الجمهور ليس فقط إلى تعلم «هذا الفن النفيس»، بل أن يحمل كل منهم فى «... جعبته الكوداك *Kodak* بدلاً من حمل علبة الدخان والسجاير والحال واحد فى الحمل ولكن شتان ما بين العملين والنتيجتين»(٦٢).

وثمة أبيات شعرية نشرتها جريدة «أبو الهول» القاهرية تحت عنوان «كلمات فى سبيل الفن» بقلم مصوِّر هائم، تُبلور دور التصوير الشمسى فى توثيق الحياة الإنسانية(٦٣):

أيها الهائم بالفن الجميل

ارمق الحُسن بلحظ العلمات

كم مضى فى العمر من غير بديل

منظر قد شيعته الحسرات

إن فى التصوير تذكار الجمال

فى التصوير تخليد السرور

إن فى التصوير للشعر مجال

إن فى التصوير للميت نشور

الهـوامــش

(١) *Zevi: Op.Cit., P.13.*

(٢) *Perez: Op.Cit., P.174.*

(٣) يُفسر البعض أن مضمون التصوير الشمسي قد ورد في الآية الكريمة: ﴿ألم تر إلى ربك كيف مدَّ الظل ولو شاء لجعله ساكناً ثم جعلنا الشمس عليه دليلاً. ثم قبضناه إلينا قبضاً يسيراً﴾

القرآن الكريم، سورة الفرقان، الجزء التاسع عشر، الآيتان ٤٥ و ٤٦.

ولمزيد من التفاصيل حول موقف الإسلام من «التصوير» : جمال محمد محرز : التصوير الإسلامي ومدارسه ، المكتبة الثقافية ، رقم ٦١ ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٦٢ ، ص ص ٥ - ١٢ .

(٤) نشر الشيخ محمد رشيد رضا في باب «فتاوى المنار» فتوى عن «حكم التصوير وصُنع الصور والتماثيل واتخاذها». وقد نشرها على جزئين، هما الجزءان الخامس والسادس من المجلد العشرين، يناير وفبراير ١٩١٨.

المنار: المجلد العشرون، الجزء الخامس، ١٣ يناير ١٩١٨، ص ص٢٢٠-٢٣٥.

(٥) نفسه: المجلد العشرون، الجزء السادس، ١١ فبراير ١٩١٨، فتوى «حكم التصوير وصُنع الصور والتماثيل واتخاذها»، ص ص ٢٧٠-٢٧٣.

(٦) النيل: عدد ٣٧٩، الثلاثاء ٢٢ أغسطس ١٨٩٣، ص ص ١-٢.

(٧) الفلاح : عدد ٦٢١ ، الجمعة ٢٤ أبريل ١٨٩٦ ، ص ١ .

(٨) المنار: المجلد العشرون، الجزء السادس، ص ٢٧٤.

(٩) المعرض: عدد ٦١، الجمعة ١١ يناير ١٩٠٧، ص٣.

(١٠) المنار: المجلد السادس، الجزء الثاني والعشرون، ٣ فبراير ١٩٠٤، ص٨٦٠.

(١١) نفسه: المجلد الخامس عشر، الجزء الثاني عشر، ٩ ديسمبر ١٩١٢، ص٩٠٣.

(١٢) الهداية: السنة الثانية، الجزءان السادس والسابع، يونية ويولية ١٩١١، ص٤٨٧.

(١٣) المنار: المجلد السادس، الجزء الثاني والعشرون، الأربعاء ٣ فبراير ١٩٠٤، ص ص ٨٦٠-٨٦١؛

التلميذ: عدد ١٨، الثلاثاء ٦ مارس ١٩٠٧، ص ص ٣-٤؛ محمد رشيد رضا : تاريخ الأستاذ الإمام - الشيخ محمد عبده ، جزءان ، مطبعة المنار ، ١٣٢٤هـ ، الجزء الثاني ، ص ص ٤٤٥-٤٤٦ ؛ محمد عمارة : الأعمال الكاملة للشيخ محمد عبده ، الجزء الثاني ، الطبعة الثانية ، دار الشروق ، القاهرة ، ٢٠٠٦ ، ص ص ٢٠١ - ٢٠٢ ، الهداية: الجزءان السادس والسابع، يونية ويولية ١٩١١، ص ص ٤٨٨-٤٨٩.

ثمة آراء انتقدت الشيخ محمد رشيد رضا ومن قبله أستاذه الإمام محمد عبده بخصوص رأيهما في النحت والتصوير المبني على النزعة العقلية بما لا ينسجم مع الأحاديث النبوية الصحيحة . ويُلاحظ أنهما قد عللا «التحريم» بخوف الشرك ، وقد انتفى ذلك في نظرهما ، مع أن تلك العلة عليلة : «فمازلنا نرى دولاً تُقدس صور ملوكها ، بل وتعبد هؤلاء الملوك في صورهم ، كما علل الحل بالمنفعة المتوخاة من التصوير ، وما علمنا أن محض المنفعة العقلية مما يصلح أن يكون علة للحكم ، وكان من الأولى أن يتجه إلى الأحاديث ويبحث عن

درجة صحتها أولاً ، فإذا استقامت من هذه الناحية صار الاستدلال إليها ، ولا يجوز الاستدلال العقلى بجوارها» .
عبد الله مبروك النجار : فتاوى الإمام محمد عبده - دراسة فقهية تأصيلية ، دار النهضة العربية ، القاهرة ، ١٩٩٥ ،
ص ص ٦٣ - ٦٤ .

(١٤) التلميذ: عدد ١٨، الثلاثاء ٦ مارس ١٩٠٧، ص٥ .

(١٥) المنار: المجلد الخامس عشر، الجزء الثانى عشر، ٩ ديسمبر ١٩١٢، ص ٩٠٤.

(١٦) الهداية: يونية ويولية ١٩١١، ص ٤٩٠.

(١٧) نفســـه .

(١٨) المنار: المجلد العشرون، الجزء السادس، ص ٢٧٤.

(١٩) محمد رشيد رضا : تاريخ الأستاذ الإمام ، مصدر سابق ، ص ٤٤٦ .

(٢٠) التلميذ: عدد ١٨، الثلاثاء ٦ مارس ١٩٠٧، ص٥.

(٢١) محمد رشيد رضا : تاريخ الأستاذ الإمام ، مصدر سابق ، ص ص ٤٤٤ - ٤٤٥ .

(٢٢) التلميذ : ص ص ٤ - ٥ .

(٢٣) الهداية: يونية ويولية ١٩١١، ص ٤٩٠؛ المنار: المجلد العشرون، الجزء السادس، ص ص ٢٧٥-٢٧٦.

(٢٤) التلميذ: ٦ مارس ١٩٠٧، ص٥.

(٢٥) المنار: المجلد الخامس عشر، الجزء الثانى عشر، ٩ ديسمبر ١٩١٢، ص٩٠٥.

(٢٦) النشرة الأسبوعية: عدد ٢٥، الإثنين ٢١ يونية ١٨٨٦، ص ١٩٥ .
المنتقد: المجلد الثانى، الجزء الثالث، ٢٨ مارس ١٩١٠، ص١٨٥؛

(٢٧) النشرة الأسبوعية: عدد ٢١، الإثنين ٢٤ مايو ١٨٨٦، ص١٦٦ .

(٢٨) فؤاد زكى عجمى: «التصوير الشمسى»، مجلة الشباب، السنة الأولى، الجزء الخامس عشر، ١٦ يونية ١٩١٦،
ص ص ٦٦٥-٦٦٦.

(٢٩) الهلال: السنة الحادية والثلاثون، الجزء السابع، أول أبريل ١٩٢٣، ص ٧٣٠.

(٣٠) المنار: المجلد العشرون، الجزء السادس، ص ص ٢٧٤-٢٧٥.

(٣١) النشرة الأسبوعية: عدد ٢٥، الإثنين ٢١ يونية ١٨٨٦، ص١٩٥.

(٣٢) البيان: السنة الأولى، الجزء الرابع، أول يونية ١٨٩٧، ص ص ١٧٥-١٧٨.

(٣٣) المقتطف: يولية ١٨٩٨، ص٥٥٤.

(٣٤) اللطائف: السنة الثامنة، الجزء الثانى عشر، ١٥ ديسمبر ١٨٩٥، ص ص ٧٠-٧١؛
الإخلاص: عدد ٨٥٥، ٢٧ مايو١٩٠٣، ص٢.

(٣٥) الرشيد: عدد ٣٢، الخميس ٣٠ ديسمبر ١٩٢٠، ص٣٤٩.

(٣٦) المأمون: عدد٢، ١١ سبتمبر ١٩٠٤، ص٢.

(٣٧) فؤاد زكى عجمى: المصدر السابق، ص ٦٦٤.

(٣٨) القاهرة: عدد ٣٦١، الأحد ٢٠ فبراير ١٨٨٧، ص٢.

(٣٩) أعدت نظارة الداخلية لهذا الغرض «الاستمارة نمرة ٣٦» وبها البيانات الآتية: اسم ولقب مرتكب الجناية، بلده، المدة المحكوم بها عليه، جهة وقوع الجناية وصفتها، تاريخ ونمرة مضبطة الحكم، جهة صدور الحكم، تاريخ إيداع المحكوم عليه فى السجن أو فى الليمان، أوصافه مع الصورة الفوتوغرافية. وثمة ملاحظة أنه فى دار الوثائق

القومية بالقاهرة تُوجد محفظتان تحملان رقمي "١٤٤" و "١٩٠٠" (ديوان الداخلية) ، بعنوان: "صور المساجين"، وبهما صور المساجين وخلف كل صورة البيانات آنفة الذكر.

القاهرة الحرة: عدد ٣٨٣، الخميس ١٧ مارس ١٨٨٧، ص٢.

(٤٠) القاهرة: عدد ٤٠٩، الثلاثاء ١٩ أبريل ١٨٨٧، ص٢.

(٤١) الأفكار: عدد ٤٩٧٦، الأربعاء ١ أغسطس ١٩٢٣، ص٣.

(٤٢) نفسه: عدد ٣٦٦٧، الأحد ٤ سبتمبر ١٩٢١، ص١.

(٤٣) المقتطف: السنة التاسعة، الجزء السابع، أبريل ١٨٨٥، ص٤٤٣.

(٤٤) الجاسوس: عدد ٤٨، ١٨ أغسطس ١٩٠٥، ص٢.

(٤٥) السلام: عدد ٢١١، الإثنين ٩ يناير ١٨٩٩، ص٢.

(٤٦) المقتطف: السنة الثانية والعشرون، الجزء الثامن، ١ أغسطس ١٨٩٨، ص٦٣١؛

المأمون: عدد٢، ١١ سبتمبر ١٩٠٤، ص٢.

(٤٧) الإخلاص: عدد ٨٥٥، ٢٧ مايو ١٩٠٣، ص٢؛

المأمون: عدد٢، ١١ سبتمبر ١٩٠٤، ص٢.

(٤٨) اللطائف: السنة الثامنة، الجزء الثاني عشر، ١٥ ديسمبر ١٨٩٥، ص٥٥٤.

(٤٩) المجلة: السنة الأولى، العددالرابع، ١ أغسطس ١٩١٥، ص١١٤.

نشرت مجلة اللطائف المصوَّرة صورة لهذه الآلة مع أربعة صور تُوضح كيفية العمل بها.

اللطائف المصورة: ٢٤ يناير ١٩١٦، ص٥.

(٥٠) وادى النيل: عدد ٢٤٥٣، الأربعاء ٩ يناير ١٩١٨، ص٢.

(٥١) عبد العزيز عبد العال: "التصوير الجوى فى الحرب والسلم"، مجلة السلاح الجوى الملكى، العدد الرابع، أكتوبر ١٩٤٨، ص٢٤.

(٥٢) محمد راتب عبد الوهاب: "التصوير الليلى"، مجلة السلاح الجوى الملكى، العدد الثالث، يونية ١٩٤٨، ص١٠٥.

(٥٣) حسين توفيق: "التصوير الملون"، مجلة السلاح الجوي الملكى، العدد الثامن، أكتوبر ١٩٤٩، ص ص ٥٧-٦٠.

(٥٤) عبد العزيز عبد العال: المصدر السابق، ص ص ٢٤-٢٥.

(٥٥) محمد راتب عبد الوهاب: المصدر السابق، ص ص ١٠٥-١٠٦.

(٥٦) المنار: المجلد العشرون، الجزء السادس، ص ٢٧٥.

(٥٧) عبد العزيز عبد العال: المصدر السابق، ص ص ٢٧-٢٨.

(٥٨) المأمون: عدد ٢ ، ١١ سبتمبر ١٩٠٤، ص٢.

(٥٩) مراد زكى: "التصوير الشمسى أو الرسم بالنور"، مجلة مرآة الأدب، السنة الأولى، الجزء التاسع، سبتمبر ١٩١٦، ص١٨٢.

(٦٠) الهلال: السنة الحادية والثلاثون، الجزء السابع، أول أبريل١٩٢٣، ص٧٣١.

(٦١) فؤاد زكى عجمى: المصدر السابق، ص٦٦٢.

(٦٢) نفسه : ص ص ٦٦٢-٦٦٥.

(٦٣) أبو الهول: عدد ١٣٧، الثلاثاء ١٩ يونية ١٩٢٣، ص١.

الفصل الرابع

إنتاج المعرفة الفوتوغرافية

الفصل الرابع

إنتــاج المعرفــة الفوتوغرافيـــة

أحدث التصوير الشمسي قفزة كبرى في عالميّ الطباعة والصحافة بعد أن صار وسيلة اتصال قوية وأداة تعبير مرئية ومؤثرة. كما أن الناس يُفضلون «رؤية كل شئ بأعينهم». ورغم إمكانية استخدام تقنيات الخدع في خلق الصور الملفقة، فإن الصورة تحمل غالباً نسبة كبيرة من الحقيقة والأصالة. ولما كانت «الرؤية» هي لغة الصورة، فمن ثم، تغدو همزة وصل، بل واتصال، بين العالمين أجمع بغض النظر عن لغاتهم: «... فيرى المصرى السيامى ويُشاهد دياره وهو ثاو في مصر مستقر في كرسيه»(١).

عالم الطباعة

ومنذ ظهور التصوير الشمسي، توجس الرسامون والكُتاب خيفة من تداعياته على «كارهم». إذ خشى الأولون من أن «تقوم العدسة مقام الريشة»، وخاف الآخرون من أن «تقوم آلة التصوير الفوتوغرافية مقام قلم الكاتب». وفي هذا الصدد، تذكر المقتطف: «قد يختلف الناس في تفضيل السيف على القلم أو القلم على السيف ولكن لا شُبهة في تفضيل آلة التصوير الشمسي على القلم في وصف المناظر على حقيقتها...»(٢).

بيد أن هذه المخاوف قد تلاشت تدريجياً عندما أثبت التصوير الشمسي أنه «دعامة» لا غنى عنها في الإنتاج الطباعي. إذ صارت الكتب تُروَّج بمقدار ما فيها من صور سواء كانت ملونة أو غير ملونة. وفي هذا الإطار، تجدر الإشارة إلى الطبيب وعالم الاجتماع والمؤرخ الفرنسي جوستاف لوبوْن *Gustave Le bon* وإنجازه الأكبر كتاب «حضارة العرب». إذ تضمن هذا الكتاب عدد وافر من الصور الفوتوغرافية عن كل جوانب الفن العربي نقلاً عن أعمال من النحت الخشبي والحفر الملون. وقد التقط لوبون معظم هذه الصور بنفسه علاوة على بعض أعمال فريث وبونفيل. وفي هذا الكتاب، يُلاحظ أن التصوير الشمسي كان بمثابة أداة لوبون التي لا غنى عنها وعموداً فقرياً في جميع أبحاثه. وباتت لديه قناعة

بأن آليات الكتابة ما بعد الفوتوغرافيا سوف ترتكز على مجموعات الصور بدلاً من النصوص المكتوبة . وبمرور الوقت ، ربما تُعبر الصور بدقة وقوة عن المعنى المقصود أفضل من «سلسلة كتب كاملة» . وبالإضافة إلى هذا التوظيف البصرى لخدمة الأنشطة البحثية ، ثمة توظيفات فى أعمال إبداعية أخرى لاسيما الأدب . ومن هذا القبيل ، أعلن الأديب توفيق أفندى عزوز على صفحات الجرائد أنه انتهى من طباعة «الوحش الضارى أو الزوج القاسى» ، وهى الرواية الأولى من «الروايات المصوَّرة» التى عزم على إصدارها تباعاً «... وهى فضلاً عن غرابة وقائعها وأهمية موضوعها مزينة بالصور والرسوم التى توضح أهم حوادثها...»[٣].

وفى مجال كتب الأطفال ، أحدثت الفوتوغرافيا انقلاباً من حيث الأثر والتأثير . ففى مقال جد مهم نشرته مجلة الشئون الاجتماعية - لسان حال وزارة الشئون الاجتماعية المصرية - خلال شهر أغسطس ١٩٤١ حول هذه القضية ، أثبت أن «التغير فيها عظيم ، وليس هو تغير الكم بل تغير الكيف» . إذ كان الصبية فى مطلع القرن العشرين يقرأون كتاب مطالعة بعنوان «الفوائد الفكرية» لمؤلفه عبد الله باشا فكرى ، ويتضمن مجموعة من النصائح عن «الأخلاق المجردة» التى لا يكاد يفهمها غير الراشدين . ولم يكن فيها فصل واحد يمس النشاط الذى يهتم به الأطفال . وحسب المقال آنف الإشارة : «... وكأن الطفل كان يجب فى اعتقاد المؤلف أن يكون رجلاً يعرف فوائد الصدق وأضرار الكذب والبر بالوالدين وخدمة الأوطان . وكنا نُطالع هذا الكتاب أو تُملى علينا منه الأمالى ، ونحن لا نتفع إلا بالكلمات القليلة التى تدخل فى مألوفنا الطفلى . أما سائر كلماته الكبيرة ومعانيها الدقيقة فبقيت غامضة مغلقة علينا إلى أن شببنا وتناولناها من مؤلفات أخرى»[٤] .

وفى المقابل ، يُثنى المقال بشدة على مزايا كتب المطالعة الإنجليزية فى المرحلة الابتدائية التى تتناول شئون الأطفال وتتسم بـ «صورها وأسلوبها وقصصها» . وفى هذه الكتب ، ثمة «صور» للثور والحمار والمائدة والمطبخ ولعب الكرة وقطف الثمار والعصافير والأشجار مما يُثير اهتمام الطفل أو الصبى ، ويُحرك خياله ، وتلصق ألفاظه بذهنه . وعلى النقيض من هذا ،

كانت «كتب المطالعة العربية تُشمنا إما بنصائح أخلاقية عالية تتجاوز إدراكنا ، وإما بقصص عربية قد نُقلت بنصوصها فكانت غريبة بموضوعها وعباراتها عن مألوفنا وفهمنا»(٥) .

وابتداءً من عام ١٩١٠ ، تسلل التجديد تدريجياً إلى كتب الأطفال على أيدى كل من على عمر بك وكامل كيلانى ومحمد حمدى بك وأحمد عطية الله وغيرهم . وطبقاً للمقال السالف : «... وصرنا نرى كتباً فى التاريخ الطبيعى وفى القصص المترجمة أو المؤلفة تُنشر مع العناية بالتزيين والتصوير مما يجعل الكتاب تحفة يرغب الطفل فى اقتنائها...» . ورفع كُتاب أدب الطفل - على قلتهم - شعار : «التصوير الكثير ، الكلام القليل ، التجليد الفاخر المصوَّر» . وقامت السيدة زكية عزيز بابتكار «مجموعة طريفة من الأوراق السميكة المنفصلة تُجمع جميعها فى علبة خاصة ، وعلى كل ورقة من هذا الكرتون صورة لحيوان أو نبات أو أداة مع جملة كلمات منفردة تجعل الطفل المبتدئ يقرأ فى لذة كأنه يلعب ويعبث ، ثم هو يجد فى هذه الصور الزاهية ما يحمله على الرسم والسؤال والتفهم ، فتمهر يده ويتفتق ذهنه»(٦) .

وثمة علوم تتسم إما بالجمود أو الغموض، بيد أن التصوير الشمسى قد أسهم فى فك جمودها وإزالة غموضها. فعلى سبيل المثال، كانت الجغرافيا من العلوم الجامدة، ولكنها صارت بعد ظهور الصورة «أشبه بقصة لذيذة توصف فيها عادات الأمم وبعض المدارس تُدرسها للطلبة بواسطة السينماتوغراف»(٧). وحسب فتوى محمد رشيد رضا آنفة القول: «إننا نرى فى كتب اللغة أسماء كثير من الأشياء كالنبات والحيوان وغيرهما غير مفسرة . وهذا تقصير كبير فى حفظ اللغة، ولو وُضعت صورة الشئ عند اسمه كما كان يفعل قدماء المصريين وكما تفعل أمم الحضارة الآن لكان ذلك أحسن حفظ للغة ولا يغنى عنه الوصف بالكلام لأن بعض الأجناس تتشابه فلا يسهل التمييز بينها بالقول، بل يتعسر أو يتعذر وصف أى جنس من أجناس المخلوقات وصفاً يُمكن أن يعرفه به كل من سمعه»(٨).

الجريدة المصورة   الحوادث المصورة

العالم المصور

اللطائف المصورة   السينما المصور

المدفع المصور

المحاسن المصورة   النشرة المصورة

مصر الحديثة المصورة

الأطفال المصورة   المدارس المصورة

وحرىٌ بالتسجيل هنا أن الصحافة كانت على قمة الميادين التى تأثرت بالتصوير الشمسى وأثرت فيه. فعلى المستوى المهنى، ثمة صحافة وضعت كلمة «مصوًر» أو «مصوَّرة» فى عنوانها الرئيسى بهدف توظيف هذه التقنية الحديثة فى الإثارة والإبهار مثل «اللطائف المصوَّرة»، «النيل المصوَّر»، «المصوَّر»، «مجلة الروايات المصوَّرة»، «المحاسن المصوَّرة»، وثمة صحافة أضافت إلى اهتماماتها وتوجهاتها كلمة «مصوَّرة». فمثلاً، وضعت «مجلة السيدات» تحت عنوانها الرئيسى عبارة «تصدر كل شهر مصوَّرة».

ولاريب أن اختراع التليفوتوغرافيا قد أثرى الصحافة وزاد من جاذبيتها وتأثيرها. وفى هذا الخصوص، تُعلِّق مجلة «المقتطف» على إرسال الصور الفوتوغرافية بالتلغراف قائلة: «وعليه فيُمكن لمكاتبى الجرائد الآن أن يُرسلوا رسائلهم بالتلغراف ويُرسلوا معها صور مواقع القتال ونحوها مما يريدون تصويره فتصل إلى إدارة الجريدة بسرعة البرق»(٩). وفى ذات الشأن أيضاً: «وعلى ذلك، فإذا حدث حادث مهم يلفت الأنظار ويُوجه إليه الأفكار، انتقل شرحه وصورته فى يوم واحد على السواء إلى كل بلد تُريد الإلمام بكل ما يتعلق بهذا الحادث... ومثل هذا الاختراع الجليل قمين بالتعضيد والإجلال»(١٠).

وجدير بالتسجيل هنا أن الشوام قد قاموا بدور محورى فى إدخال «الصورة» ضمن محتويات المادة التحريرية للصحافة المصرية . فقد أسس نجيب غرغور صحيفة «المنارة» بالإسكندرية فى عام ١٨٨٨ لتكون أول جريدة تنشر صوراً فى مصر . وبعد أقل من عقد ، وتحديداً فى عام ١٨٩٧ ، أصدر الشاعر والكاتب والمؤرخ الحلبى ميخائيل أنطون الصقال (١٨٥٢ - ١٩٣٧) مجلة «الأجيال المصوَّرة» التى تُعد أول مجلة عربية مصوَّرة على النسق الأوربى الحديث(١١) .

وبذا، صارت الأخبار والحوادث المصوَّرة تتصدر الدوريات، وأحياناً تُصبح الموضوع الرئيسى وتصير الكلمة مجرد تعليق فقط. ويُلاحظ فى هذا الخصوص تركيز الصحافة على صور الحروب والغرائب والعجائب. ففى تعليق «المقتطف» آنف الذكر، استشهد فقط

بنموذج «مواقع القتال». وتجدر الإشارة إلى أن مجلة «اللطائف المصوَّرة» كانت أوسع الدوريات المصرية انتشاراً زمن الحرب العالمية الأولى لتغطيتها الأحداث بالصور النادرة والملونة والمكبرة. وخلال هذه التغطية، طغت الصورة على الكلمة فى الخطاب الصحفى. ولتأكيد ذلك نسوق بعض النماذج على سبيل المثال: «صورة وخريطة معاً تُبين زحف الروس على أرمينية»، «هذه صورة اللورد كتشنر...»، «ترى فى هذه الصورة عشرة جنود...»، «صورة بندقية لويس الرشاشة...»[١٢]. وكذا، «من أغرب ما رُوى عن حكايات الأسرى المعتقلين ما تراه مصوَّراً هنا»[١٣].

ومن قبيل الغرائب والعجائب، تنشر مجلة «النيل» عدداً ليس بالقليل من الموضوعات التى احتلت فيها الصورة مكان الصدارة عن الكلمة. فمثلاً، «فى هذه الصورة أكبر مرصد فلكى اختُرع للآن فى العالم لرصد الأفلاك الجوية»، «منظر غريب من مناظر القمر أخذه هذا المرصد العجيب»[١٤]. وثمة صورة / موضوع أخرى تحت عنوان رئيسى «الحمار العجيب»، وجاء الشرح: «صورة فوتوغرافية للحمار العجيب الذى وُلد بناحية الغرق مركز أطسا بمديرية الفيوم منذ عشرين يوماً ونزل ميتاً وهو من خوارق الطبيعة وذو رأسين رأس حمار ورأس عنز وستة أرجل وزيل عنز أيضاً ولله فى خلقه شئون»[١٥].

وهكذا، أدرك القائمون على الصحافة منذ وقت مبكر التأثير الساحر للتصوير الشمسى على نفسية القراء. إذ بمقدار عدد الصور المنشورة وجاذبيتها وفرادتها وغرابتها علاوة على دقتها ووضوحها وألوانها، قد تزداد شعبية الصحيفة. وفى هذا الاتجاه، نجد سليم سركيس صاحب مجلة «المشير» السكندرية يلجأ إلى «... خاطر جديد لفائدة المشير ولذة حضرات القراء» حين طلب من كولس باشا - مفتش عام السجون المصرية ١٨٩٧ - ١٩١٣ - استدعاء المصوِّر ليكيجيان لتصويره أثناء حبسه مدة أسبوع ونشرها فى مجلته[١٦].

أكثر من هذا، لجأت الصحافة إلى الصورة كوسيلة إغراء بغية توسيع قاعدتها الجماهيرية. فمثلاً، تُداعب «اللطائف المصوَّرة» الأطفال وأهاليهم وتُعلن عن فتح «باب

جديد... هو باب صور الأطفال»، وعلى كل من يرغب منْ قراء المجلة أن ينشر صورة طفله «مجاناً» تنشرها له شريطة ألا يقل عمره عن خمسة أشهر ولا يزيد عن سنة(١٧). ولم تقف الصحافة عند حد مغازلة الصغار وذويهم فقط، ولكنها غازلت أيضاً، الكبار بل والنخبة منهم تحديداً لنشر صورهم. وفى هذا المنحى، تنشر مجلة «النيل المصوَّر» تحت عنوان (مجموعة صور ثمينة) أنها: «اهتمت بجمع صور حضرات أصحاب الدولة والمعالى الوزراء وأصحاب السعادة والعزة أعضاء مجلسيّ الشيوخ والنواب وحفلات افتتاح البرلمان، وصدرت هذه المجموعة النفيسة بصورة ملك مصر وكبير وزرائه زغلول باشا»(١٨).

وإذا كانت «اللطائف المصوَّرة» قد داعبت الصغار وإذا كانت «النيل المصوَّر» قد غازلت الكبار، فإن مجلة «الشباب» قد راهنت على الشبيبة وحددت توجهاتها بأنها «علمية أدبية مصوَّرة». وتُعد هذه المجلة أول دورية مصرية تُفكر فى «تدوين ذكرى الشباب الأحياء العاملين تنشيطاً لهم للمثابرة على جدهم وبعثاً لهمتهم فى السعى إلى درجة تقر الأعين وإقراراً بفضلهم ونبوغهم». ومنذ العدد الأول، وضعت مجلة «الشباب» فى غلافها الرئيسى «صورة أحد النابغين من زهرة شبيبة مصر» علاوة على مقال عن سيرته الذاتية وإنجازاته. ولكن لم يمض من عمر المجلة أكثر من نصف عام حتى مُحيت «هذه الذكرى الجميلة». ومع ذلك ظلت المجلة تصف نفسها بأنها «مصوَّرة» مما عرّضها لنقد القراء. وقد عللت المجلة تراجعها عن هذا التقليد بأن الشباب أنفسهم «... ضنوا بتلك الصور، فلم يبعثوا بها إلينا وشفعوا ذلك باعتذارات تصح أن تكون آيات تنطق على حُسن السجايا... ذلك أن كلاً منهم أظهر أنه أقل من أن تُنشر صورته وأنه لم يأت فى عالم الأعمال شيئاً يفخر به ويجرى مع ذكر صورته بل كلهم يرى أنه لم يفعل شيئاً يستحق أن يتسامع به الناس ويتشوقون إلى رؤية فاعله». وقد جددت المجلة دعوتها إلى الشباب لإرسال صورهم وتراجمهم ووعدت القراء بأن تبقى المجلة «مصوَّرة»(١٩).

وعلى عكس الصحف آنفة الذكر التى غازلت شريحة معينة، أعلنت «مجلة الروايات المصوَّرة» مراراً وتكراراً لجميع سكان القطر المصرى أنها «... مستعدة لأن تنشر مجاناً

ولحسابها جميع صور الحوادث المهمة التى تحدث فى هذا القطر وفى غيره من الأقطار وصور النابغين فى كل فن ومطلب...»(٢٠).

وهكذا، فى ظل الشراكة الوثيقة بين التصوير الشمسى والصحافة، توثقت بشدة عُرى العلاقة بين المصوِّرين والمؤسسات الصحفية وتنوعت أشكالها. ففى أواخر عام ١٨٨٦، تبنت جريدة «الفلاح» القاهرية باسيلى ورسياى «أحد المصوِّرين الرسامين البارعين الدارسين فى مدارس أوربا العالية الحائزين على الشهادات من المجامع العلمية». وباختصار، أجاد كل ما يتعلق بفنىّ الرسم والتصوير. ورغم أنه اتخذ محلاً بملك سعيد أفندى فى أول شارع عبد العزيز، فإن الجريدة تُعلن أن مَنْ يرغب الاهتداء عليه بسهولة، فيُشرف إدارتها لتوصله إليه(٢١).

واحتكرت مجلة «النيل المصوَّر» محل *The Comet Photo Studio* فى عمارة زغيب بميدان الأوبرا الذى قدم خصماً قدره ٢٥٪ لمشتركى هذه المجلة(٢٢). ولم تقف هذه العلاقة عند حد المصوِّرين أنفسهم، بل امتدت إلى تجار أدوات التصوير. ففى أوائل عام ١٩٢٢، تُعلن إدارة «مجلة الروايات المصورَّة» أنها على «... صلة بمحل اشتهر بالصدق وحُسن المعاملة، يُتاجر بجميع أدوات التصوير الألمانية... فمن أراد شيئاً من هذه الأشياء فليخابرنا وليثق أنه يشترى أجود بضاعة بأبخس الأثمان»(٢٣).

ورغم هذه العلاقة العضوية القوية بين التصوير الشمسى والصحافة، فإن الأخيرة لم تجعل «المصوِّر الصحفى» جزءاً أصيلاً فى النسيج الصحفى حتى الربع الأول من القرن العشرين. وعلى نحو ما سبق بيانه، ناشدت الصحافة المصوِّرين والجمهور معاً لإرسال الصور إلى مقارها. ولجأت بعض الدوريات إلى إجراء مسابقة لتشجيع المصوِّرين على إرسال صورهم إليها. فمثلاً، تُعلن مجلة «الرشيد» القاهرية عن جائزة مالية قدرها ١٠٠ قرش لكل مصوِّر مصرى الجنس يُتحف الرشيد بصورة رمزية مفيدة(٢٤). وحتى مجلة «اللطائف المصورَّة»، التى تحتل الصورة فيها موقعاً محورياً، وذات شهرة وقيمة وجماهيرية، لم تكن تمتلك مصوِّرين فوتوغرافيين محترفين واعتمدت على انتدابهم وتكليفهم من خارج هيئة المجلة. فمثلاً، عندما سمحت السلطات العسكرية البريطانية للصحف أن تُرسل

مندوبيهـا إلى ميـدان القتال فى شبه جزيرة سـيناء «ليُشاهـدوا ما يجرى فـيها من الأعـمال الحربية ويقـفوا على معدات الدفـاع والتحصين التى أُقيـمت حول القناة ويشهدوا شيئاً من مناظر الحـرب، فيُـراسلوا جـرائدهم بالأخـبـار التى يتـوق الجمـهـور إلى الإطلاع عليـهـا ومعـرفتها»، كـلفت اللطائف مستـر ماسى مندوب الصحـافة الإنجليزية وله إلمام بالتـصوير الشمسى أن يُصوِّر لها «بعض المناظر التى تسـمح له السلطة العسكرية بتصـويرها» لنشرها على صـفحـات المجلة «إتماماً للفـائدة». وتُعلِّق اللطائف على هـذا الإنجاز والمخـاطر الذى تعرض لهـا المصوِّر بقولها: «وها نحن ناشـرون بعض تلك الصور وقد صُـوِّرت فى منطقة القتال فى أثناء قصف المدافع ودوى انفجار قنابلها»(٢٥).

وتعكس ملاحظة اللطائف الأخـيرة مدى الصـعوبات والمخاطر التى يتعـرض لها المنوط بهم تغطية الأحداث والحـوادث للصحافة فوتوغـرافياً. وقد دفعت هذه الصـعوبات «مجلة السيدات»، التى تصدر كل شهر مصَّـورة، بأن تصف حيل المصوِّرين للجرائد بقولها: «وربما اضطر الفـوتوغرافـيون الصـحفـيون أن يـكونوا أحذق من المخـبرين فى اخـتلاس الصـور الفوتوغرافية للجرائد»(٢٦).

أدبيات الفوتوغرافيا

ورغم عدم تأصيل ظاهرة «المصـوِّر الصحفى» فى صلب عملية الإنتـاج الصحفى بشكل رسمى، فإن الصحـافة كانت أكبر منبع للمـعرفة الفوتوغرافية. وفى هذا الاتجـاه، تُعد مجلة «المقتطف» بطابعـها العلمى، رائدة الصحافـة المصرية فى مجال المعـرفة الفوتوغرافـية. فمنذ إنشائها عام ١٨٧٦، لا يخلو عـدد من أعدادها لا من خبر صغير عن التـصوير الشمسى فى باب «أخبـار واكتـشافـات واختراعـات» ولا من مقـال مطول فى «باب الصناعـة». وجدير بالتسـجيل أن هذه المجلة قد أسهـمت بشدة فى نقل المعرفـة التكنولوچية الفوتوغرافـية أولاً بأول إلى مـصـر من خلال قنواتـها الأصليـة. إذ تحت عنوان «اكـتـشاف جـديد فى صناعـة الفوتوغرافيـا»، تقدم «المقتطف» وصفاً تفصـيلياً دقيقاً لاختراع هنـرى نيوتن-رئيس مدرسة الفوتوغرافـيا الأمريكية - بخصـوص المغطس، وتُعلن عن الشـركة الأمريكيـة التى تُنتجه لمن

يشاء مراسلتها من المصوِّرين(٢٧). وفى عدد آخر، تُطالع قراءها بمقال عن اكتشاف «مظهر قوى للصور الفوتوغرافية» مع بيان تفصيلى لتركيباته الكيميائية وكيفية استعمالاته(٢٨). وتتابع المجلة عن كثب آخر التقنيات فى مجال الإظهار وتستعرض بدقة نتائج أبحاث «جمعية الفوتوغرافيين الأمريكية» لإظهار الصور على ألواح الچيلاتين التى لم تتعرض للنور إلا برهة قصيرة جداً (٢٩).

ولاتزال عدسة «المقتطف» تلتقط كل ما هو جديد فى عالم التصوير الشمسى، وتنتقل بسرعة من الولايات المتحدة الأمريكية إلى بريطانيا لتتابع مناقشات المجمع الفوتوغرافى بها حول أحدث التقنيات فى «إلصاق الصور الفوتوغرافية»(٣٠). ليس هذا فحسب، بل تستعرض المجلة بإسهاب أنماط التصوير الشمسى غير التقليدية مثل عملية التصوير على الرخام(٣١)، وتقنيات التصوير فى الظلام(٣٢).

علاوة على ما سبق، شغلت تقنية الألوان منذ بداياتها الجنينية وحتى اكتمال نموها حيزاً محورياً فى «المقتطف» ولدى أصحابها. فنقلاً عن الجريدة الفوتوغرافية البريطانية، تُعرِّب المجلة مقالاً بعنوان «تلوين الصور» تشرح فيه المراحل التى يجب أن تُتبع فى تلوين الصور الفوتوغرافية يدوياً (٣٣). وفى عدد تال، تُواصل متابعة رصيد الخبرة فى هذا المجال وما طرأ عليه من تحسينات(٣٤). ثم توالى رصد المحاولات المتكررة لخلق «الصورة الفوتوغرافية الملونة»(٣٥).

المقتطف

الجزء الخامس من السنة الثالثة والعشرين

١ مايو (آيار) سنة ١٨٩٩ — الموافق ٢١ ذي الحجة سنة ١٣١٦

باب الصناعة

فوائد فوتوغرافية

باب الصناعة

التصوير الحديث

الزجاج والتصوير الاوتوكرميك

باب الصناعة

التصوير الشمسي الملوّن

باب الصناعة

الصاق الصور الفوتوغرافية

باب الصناعة

لارسال الصور الفوتوغرافية بالتلغراف

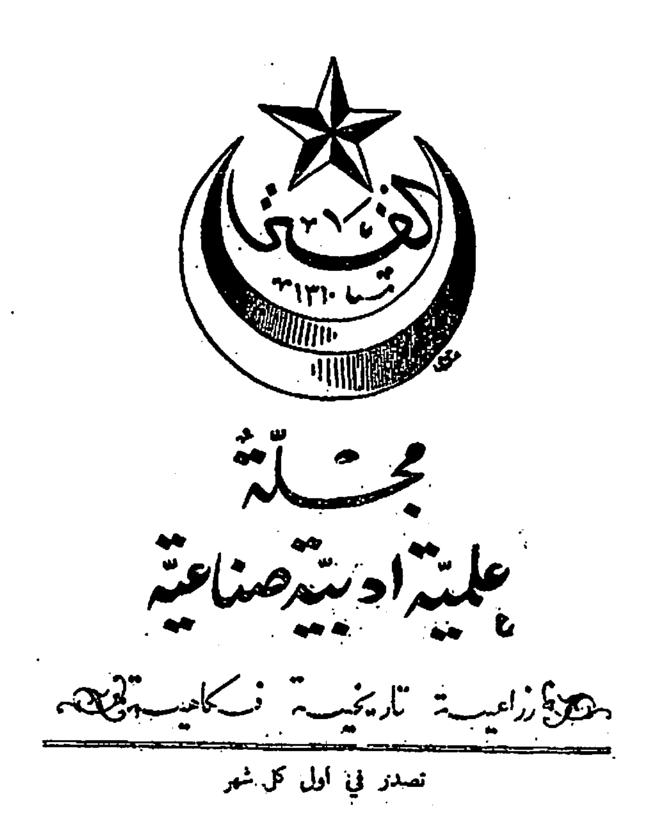
باب الصناعة

الصور الفوتوغرافية مع المنسوجات الحريرية

وعندما تمخضت الجهود المتتالية عن نجاح تقنية الصورة الملونة، بادر إسكندر مكاريوس - من أسرة المقتطف - بكتابة ثلاث مقالات فى المجلة عن هذا «الحدث العلمى الفريد». ولاغرو أن أورد الكاتب تعليقاً على مقالاته ذكر فيه : «وإذ كان المقتطف أول المجلات العربية المعدة لذكر الاكتشافات والاختراعات الحديثة، فإن شرح طريقة إخوان لوميير قد تصلح له لاسيما وأن كثيرين من المشتغلين بفن التصوير الشمسى طالما تمنوا التصوير الشمسى بالألوان ويهمهم الوقوف على ما وصل إليه الساعون فيه الآن». وتُعد هذه المقالات وثيقة فوتوغرافية مهمة من المنظور العلمى والتعليمى والتاريخى[٣٦].

وهكذا، يتبين من العرض الفائت أن «المقتطف» تُعد أول معلم فوتوغرافى فى مصر وأقدم وثيقة مكتوبة فى الأدبيات الفوتوغرافية. وإذا كانت هذه الأدبيات ترصد لحظة بلحظة ميلاد التصوير الشمسى وتطوراته، فإنها من وجه آخر شاهدة على علاقة مصر الوطيدة بالتصوير الشمسى. ورغم ذلك، شككَ البعض منذ وقت مبكر فى مصداقية «المقتطف» مما حدا بأصحابها إلى الرد رسمياً على صفحات مجلتهم بالآتى: «قلنا مراراً كثيرة ولانزال نقول إننا نعتمد فى كل ما نكتبه فى المقتطف على أدق الجرائد والكتب وأحدثها وعلى ما اكتسبناه مدة اشتغالنا فى العلم... وبهذا يمتاز المقتطف عن الجرائد العلمية والصناعية... بإثبات صدق ما نكتبه بالامتحان أو بإسناده إلى الثقات...»[٣٧].

وبجانب الدور الجوهرى للمقتطف، ثمة دوريات أخرى قد أسهمت، وإن كان بشكل ثانوى، فى تنمية روافد المعرفة الفوتوغرافية. ففى القسم الصناعى بمجلة «الفتى»، ينشر حسن أفندى راسم - الكاتب بمحكمة المنصورة الأهلية - منذ يناير ١٨٩٣ سلسلة مقالات تعليمية عنونها بـ «رسالة فى الفوتوغرافيا» قصد بها : «تدريب مَنْ يُؤثر تعلم هذه الصناعة بإطلاعه على طرق عملية سهلة المأخذ يستطيع بها التوصل إلى الغرض المقصود منها»[٣٨]. وفى القسم العلمى بمجلة «سمير الشبان»، ينشر صليب أفندى إلياس بقسم المخازن بالداخلية سلسلة مقالات تعليمية عن «التصوير الفوتوغرافى» فى أواخر عام ١٩٠٧[٣٩].



القسم الصناعي

رسالة في الفوتوغرافيا

بقلم جناب الاديب حسن افندى راسم في الزقازيق

على أية حال، يُعد بزوغ أسماء مثل حسن أفندى راسم وصليب أفندى إلياس فى ميدان التعليم الفوتوغرافى مؤشراً ذا دلالة على الاستيعاب المحلى (المصرى) لمفردات هذه التقنية الوافدة وسط هيمنة أجنبية على صناعة التصوير الشمسى وثقافته ومصادره المعرفية. ويُعد أيضاً خطوة أولية على درب تفعيل دور المصريين فى عملية الإنتاج الفوتوغرافى. ولكن من المفارقات أن يبدأ المصريون السلك الفوتوغرافى معلمين لا ممارسين.



المصَوِّر المصرى رياض شحاتة

وفى هذا المسار، إذا كان حسن أفندى راسم آنف الذكر يُعد أقدم مصرى يظهر فى ميدان أدب المقالة الفوتوغرافية، فإن رياض أفندى شحاتة يُعتبر رائد التأليف الفوتوغرافى فى مصر وله بصمات إيجابية على تمصير التصوير الشمسى؛ إذ أنه قد مارس هذه الحرفة عملياً وأنجز فيها إنتاجاً نظرياً. وجدير بالذكر أنه دخل سوق التصوير الشمسى عام ١٩٠٧ واتخذ محلاً له بشارع الفجالة خلف مكتب البوسطة بأعلى إدارة جريدة «الرقيب». وداوم الاتصال بأوربا للوقوف على «آخر المخترعات فى فنه الجميل». وأكثر من هذا، تعلم صناعة الحفر والتصوير على الزنك والنحاس وعمل الكليشيهات واليفط وغير ذلك مما له «علاقة تامة» بفن التصوير. وقد استحضر من أوربا جميع العُدد والآلات الحديثة اللازمة لصناعة التصوير وصناعة الحفر وكتابة الكليشيهات «حتى أصبح محله... وحيداً فى هذه البلاد»(٤٠).

وبعد خمس سنوات، تجلى إنتاج رياض شحاتة الذى لقبته الصحافة المعاصرة بـ «المصوّر المصرى»[٤١] فى فعاليات المعرض الزراعى الصناعى عام ١٩١٢ . ومن بين كل المعروضات، لم يلفت نظر الخديو عباس حلمى الثانى إلا «... الصور التى عرضها حضرة وطنينا الفاضل رياض أفندى شحاتة، فإن الخديوى وقف يتأمل الصور بضع دقائق وهو يُعجب بها ويُشجع رياض أفندى تشجيعاً يبعث فى نفسه الهمة والنشاط والإقدام إلى المزيد من اتقان عمله». وقد شاركه فى الرأى والإعجاب عمه الأمير حسين باشا كامل «... وكأنهما لم يريا لها مثيلاً فى هذه البلاد». ودعت الصحافة المعاصرة المصريين أن يقتدوا بأميرهم «ويُقدروا قدر هذا الوطنى قدره فيذهبون إليه بحاجاتهم تشجيعاً له ولغيره من المصريين»[٤٢].

بيد أن أهم إنجازات رياض شحاتة فى مجال إنتاج المعرفة الفوتوغرافية تأليفه لأول كتاب مرجعى من الناحيتين العلمية والعملية عن «التصوير الشمسى الحديث» الذى يقع فى ٢٠٠ صفحة ونشرته مطبعة المعارف عام ١٩١٠ . وقد استهله بموجز عن تاريخ التصوير الشمسى ومخترعيه، ثم توسع فى جميع ما يحتاجه المتعلم من الإيضاحات النظرية والتطبيقية فى عمل الصور وتثبيتها وتكبيرها مع التفنن بالتلوين بالألوان المائية والزيتية والتصوير على المناديل بواسطة النور الصناعى وغير ذلك من ذكر واجبات المصوّر علاوة على كافة المركبات والكيمياء الفوتوغرافية. وزود الكتاب بملحق لمعدات الصور وكيفية وضعها واستعمالها. وهكذا، وضع رياض شحاتة أسس التأليف العلمى فى صناعة التصوير الشمسى. ورغم مزايا هذا الكتاب آنفة الوصف من الناحية التطبيقية، فإنه ينفرد بالريادة من الناحية المعرفية وحسب قول الصحافة المعاصرة «ووحيد فى هذا الباب»[٤٣].

ولم تمض أكثر من ثلاث سنوات حتى شهدت المكتبة الفوتوغرافية المصرية ميلاد الكتاب الثانى فى عام ١٩١٣ على أيدى شكرى أفندى صادق بعنوان «التصوير الشمسى». ورغم أن مؤلفه معنياً أساساً بالفنون الجميلة، فإنه اهتم بالفنون الصناعية وضمنها التصوير الشمسى بغية «... نفع بلاده ورفع شأن مواطنيه بين الجاليات الأخرى...». وكذا، «... ليكون نبراساً يهتدى به كل طالب من طلاب هذا الفن وهدى لمن أراد أن يعرف الرشد من الغى».

وثمة إضافة إيجابية تُحسب لشكرى صادق وهى شروعه «فى إنشاء مدرسة لتعليم فنىّ التصوير الشمسى والزنكوغراف حتى تتخرج لنا منها غداً طائفة من مهرة الصناع تسد الفراغ الذى يشعر به الآن جميع المصريين لاسيما عشاق الفن منهم»(٤٤).

ولم تقف حسنات شكرى صادق عند هذا الحد ، إذ يرجع إليه الفضل مع حسن آصف فى تدشين أول دورية مصرية «وحيدة فى بابها» تُعالج قضايا «التصوير الشمسى» إلحاقاً بأسرة الفنون الجميلة رغم كونه من الفنون التطبيقية . ففى مايو ١٩١٣ ، أصدر صادق وآصف العدد الأول من «مجلة الفنون الجميلة والتصوير الشمسى» بالقاهرة فى ٤٠ صفحة (١٧ × ٢٤سم) بغية «نشر ما يهم المشتغلين بالصناعة معرفته من أصولها وقواعدها» . علاوة على ترقية التصوير الشمسى بجميع فروعه مثل الزنكوغراف والتصوير على الزجاج الأورثوكروماتيكى والتكبير والتصغير وعمل ألواح الفانوس السحرى والأوزوتيپ والپلاتينوتيپ والستنوتيپ والتصوير بأشعة رونتجن *X-Rays* وعمل صور المكروسكوب وصور النباتات ... إلخ(٤٥) .

والجدير بالتسجيل أن مجلة الفنون آنفة الذكر التى صدر عددها الثانى - والأخير - فى يونية ١٩١٣ لم تكن آخر طموحات صادق وآصف ، إذ شرعا فى إنشاء «الجمعية الفوتوغرافية المصرية» كى تضم «شعث المشتغلين بالتصوير الشمسى فى مصر والشرق وتكون بمثابة نقابة لهم» . وكذا ، تأسيس معمل كيماوى كبير فى المدرسة سالفة القول لإجراء الاختبارات الكيماوية الفوتوغرافية ، وتحضير المركبات اللازمة للمصوِّرين والغواة لاسيما فى البلاد الحارة كمصر والسودان ، وإقامة معرض سنوى كبير لعرض أعمال «مهرة المصوِّرين وأنشط الطلاب»(٤٦) .

على أية حال ، تبوأت الأدبيات الفوتوغرافية مكانها فى عددىّ المجلة بجوار الأدبيات التى تعاطت فنون التصوير (الرسم) والنحت والعمارة والموسيقى والغناء والشعر والأدب والتمثيل . ففى العدد الأول ، ثمة عرض بانورامى لتاريخ التصوير الشمسى علاوة على بعض الموضوعات التقنية من قبيل «النور الصناعى» و «مظهر الميتول والهيدروكينون»

و «صناعة الحفر على الزنك : طرق حفـر الخرائط والرسوم والصور والطبع بالألوان»[٤٧] .
وفى العدد الثانى ، نـشرت المجلة مقالاً عن «آلات التصـوير - أنواعها وكيـفية استعـمالها» وآخر عن «طريقة تلوين وتثبيت ورق السلويدين» وغيرهما[٤٨] .

تمصيـر الفوتوغرافيـا

عند هذا المستوى من النضوج المعرفى، وبعد أن أدرك المصـريون عموماً «منافع» التصوير الشمسى وتكييفه شرعياً وعدم تعارضه مع المفاهيم الدينية «الإسـلامية»، تجرأوا على ارتياد الميدان الفوتوغرافـى ومزاحمة أساطينه من الأجانب والجاليـات. وقد تزامن هذا مع نشوب الحرب العـالمية الأولى فى أغسطـس ١٩١٤ وترحـيل السلطات البريطانيـة المصوِّرين الألمان والنمسـويين وكـل من اندرج تحت خانة «رعـايا الأعـداء» مما ساعـد على ولوج المصـريين السوق الفـوتوغرافى[٤٩]. ويُغذى هذا كـله وبقوة، ما نجم عن هذه الحـرب من اندلاع ثورة الشـعب المصرى عـام ١٩١٩ التى كرست ذروة التـوهج الوطنى فى مـصر وتمخـضت عن استقلالها ولو صورياً عام ١٩٢٢ .

فى ظل هذه التحـولات السياسـية والفكرية، أخذ المصـريون يقتحـمون سوق التـصوير الشمسى رويداً رويداً حتى أنهم شكلوا، مثلاً، نـسبة ٣٣,٣٪ من المصوِّرين القاهريين بنهاية الربع الأول من القرن العشرين، منهم ٦٠٪ أقـباط و٤٠٪ مسلمون[٥٠]. وعندئذ، لاحت فى الأفق أسماء مصـوِّرين مصريين أقحاح فى عالم التصويـر الشمسى. فمن الإسكندرية، برز «المصوِّر الوطنى مـحـمـد علـى خـالد» بشـارع مـسـجـد تربانة[٥١]، ومن طنطا، ظهـرت «فوتوغرافية راسم» بحارة أحمد طاهر بكفرة على[٥٢].

وفى القاهرة، تتجلى أسماء مثل «بدر المصوراتى... الشاب الوطنى المحبوب الذى زاحم الأجانب بهمته ونشاطه» فى شارع أزبك بالعتبـة الخضراء[٥٣]، ودار التصوير الفنى بشارع البواكى أمام محلات صيدناوى لصاحبـها «أديب مصرى مصوِّر» هو فؤاد أفندى وهبة[٥٤]، وفوتوغـرافية بشير لصاحبـها أحمد بشـير فوق أجزاخـانة نصوحى بالعتـبة[٥٥]، ومخازن

الفوتوغرافية المصرية بأول شارع محمد على من جهة العتبة الخضراء لصاحبها يوسف حنين(٥٦). وكذا، المحل الفوتوغرافى الوطنى على زاوية شارعىّ عماد الدين والمغربى لصاحبه مترى(٥٧).

على أية حال، بمجرد ولوج المصريين سوق التصوير الشمسى أثبتوا جدارتهم وأهليتهم. فمثلاً، لم يمض أكثر من «ستة أشهر فقط» على تأسيس محل بدر المصوراتى حتى أظهر فى خلال هذه المدة «تقدماً فنياً باهراً وصار المحل كأن له ست سنوات»(٥٨). ويُلاحظ أنهم قد تمركزوا فى المناطق وثيقة الصلة بالقاعدة العريضة من الجماهير. ففى القاهرة مثلاً نجدهم يتقوقعون فى نطاق العتبة وما جاورها. ولاغرو فى هذا، إذ أن العتبة تُمثل همزة وصل بين القاهرة القديمة «الفاطمية» والقاهرة الحديثة «وسط البلد» علاوة على طابعها التجارى الجاذب للجمهور.

ويُلاحظ أن المصريين لم يحترفوا التصوير فقط، ولكن مارسوه فى إطار أنشطة حرفية أخرى خصوصاً الزنكوغراف. فمثلاً، يُعلن المصوِّر الوطنى السكندرى محمد على خالد عن إتقانه الحفر على الزنك وعمل اليفط من الصينى والنحاس وأختام الكاوتشوك النحاس(٥٩). وعلى الأرجح الغالب، أن تكون هذه الحرف هى النشاط الأساسى ثم أُضيف إليها التصوير فى وقت لاحق. ولم يقتصر الأمر على مزاولة المصوِّرين حرف متنوعة، بل امتد الأمر إلى ممارسة التجارة فى لوازم أدوات التصوير. وفى هذا الخصوص، يُعلن محل فوتوغرافية بشير عن ورود «كميات كبيرة من أدوات التصوير الحديثة» إليه(٦٠). وتُعلن مخازن الفوتوغرافية المصرية بأنه «المحل الوحيد الذى تجد فيه أدوات التصوير الفوتوغرافية بأسعار أوربا قبل الحرب». ليس هذا فحسب، بل إن المحل «يقوم بتعليم التصوير الفوتوغرافى والتحميض والطبع والتكبير والتلوين مجاناً»(٦١).

ويُلاحظ من استعراض أسماء محلات المصوِّرين المصريين والألقاب التى حازوها تركيزهم على تأكيد هويتهم المصرية بما يعكس النضج السياسى من ناحية ومغازلة القاعدة العريضة من الجماهير باستخدام مصطلحات ومسميات لها تأثيرها المعنوى آنذاك مثل

«وطنى» و«مصرى» و «وطنية» و «مصرية» من ناحية أخرى. ويُلاحظ أيضاً أنهم واكبوا التحولات السياسية فى خطابهم الفوتوغرافى إلى الجماهير. فمثلاً، أسس المصوراتى أحمد بشير عام ١٩٢٤ فرعاً جديداً لـ «فوتوغرافية بشير» آنفة الذكر فى عمارة الأوقاف بشارع محمد على وقد أسماه «محل التصوير الملوكى». وقد أعلن أنه أسس هذا المحل «على فكرة مضاهاة الأجانب الذين يُريدون احتكار الفن وجميع آلات وأدوات التصوير». وقد رمى من ورائه إثبات «أن فى المصرى كفاءة لا يُمكن أن تُبارى»(٦٢).

وفى خط متواز مع هذا الاتجاه، نلاحظ أن المصوِّرين المصريين قد غازلوا الجماهير باقتناء صور النخبة المصرية ومشاهيرها. فمثلاً، يُعلن المصوِّر الوطنى محمد أفندى على خالد السكندرى بأنه يبيع بمحله «صورة صاحب العزة على بك فهمى كامل التى أُخذت يوم مغادرته القطر المصرى»(٦٣). ويبيع فؤاد أفندى وهبه «صورة المرحوم الشيخ سلامة حجازى فقيد التمثيل العربى». وتدعو الصحافة قراءها إلى «اقتناء هذه الصورة الفنية تخليداً لذكرى الفقيد»(٦٤).

أكثر من هذا، استثمر المصوِّرون بعض الأحداث والظواهر فى الساحة المصرية للترويج لأنفسهم. على سبيل المثال، تُعلن «دار التصوير الفنى» للتلاميذ والطلبة عزمها على «تنزيل عموم» الصور لطلبة المدارس فقط إلى نصف القيمة بمناسبة «قدوم صاحب المعالى رئيس وفدنا المصرى»، وذلك لمدة أسبوعين فقط تبدأ من ٧ مايو ١٩٢١(٦٥). ويُراهن المصوِّر السكندرى محمد أفندى على خالد على استثمار تنامى الحركة النسائية المصرية، فيُهدى أكلشيهاً جميلاً إلى «مجلة النهضة النسائية» ومرفق طيه خطاب إلى مؤسستها لبيبة أحمد. ومما جاء فى هذا الخطاب المؤرخ يوم ٢٩ سبتمبر ١٩٢١: «سيدتى سُررتُ لما أبديتيه من الشهامة الأدبية ونزولك إلى معترك الحياة القومية مكاتفة الرجل فى العمل للنهوض بالفتيات المصريات إلى مستوى لائق بهن كى يكن أمهات صالحات يعرفن كيف يُقوِّمن زهرة حياتهن...». ومن وجهة نظره، برهنت المجلة على مقدرة المرأة المصرية ومقدار كفاءتها العلمية: «... إذ هى للبنت خير مقوِّم لأخلاقها وللزوجة منار هدى لمعيشتها

الزوجية». وتدعيماً منه لرسالة المجلة، اعتزم على تزويدها «مدفوعاً بعامل الإخلاص لخدمة الوطن وخادميه» ببعض ما جادت به عدسته[٦٦]. ويُناشد فؤاد وهبة الجماهير المصرية بأن تتخلص فى سلوكياتها الاستهلاكية من «عقدة الخواجة» ويُقبلون على المنتجات المحلية تشجيعاً لأبناء البلد: «... وذلك حتى نوقف تلبية الاندفاع نحو ما تصنع الأجانب ونحن أولى بالتعضيد منهم»[٦٧].

ونجدر الملاحظة بأن بعض الصحف قد عدّلت من إستراتيجيتها التحريرية والإخراجية بإضافة كلمة «مصوَّر» أو «مصوَّرة» مجاراة لهذه الصيحة الفوتوغرافية ذات الصبغة الوطنية. فثمة قارئ وقَّع اسمه بحرفىّ ب. ش. يبعث برسالة جد مهمة إلى صاحب جريدة «النيل» القاهرية يذكر فيها: «يعتقد كثير من الفرنجة أن مصر هى (فقط) تلك الأزقة القذرة والشوارع الضيقة والأحياء البلدية، وسبب اعتقادهم هذا هو رؤية ما يصل إلى أيديهم من الصور التى يأخذها السائح الغريب ببعض الأماكن الأثرية أو الأحياء البلدية...». ولذا، يقترح عليه تحلية صدر مجلته «... بكل ما تصل إليه يده من صور شوارع مصر الجميلة ومناظر نيلها البهيج وأن يطلب من عشاق التصوير ومنهم قراء هذه المجلة، أن يوافوه بما لديهم من تلك الصور». وقد لاقت الفكرة قبولاً حسناً لدى صاحب «النيل» الذى ناشد على الفور المعنيين بالتصوير أن يُزودوه بالصور لنشرها «بلا مقابل خدمة لهذا الوطن العزيز وإحياءً لذكره ما دامت هذه الصور مما يهم الجمهور الإطلاع عليه»[٦٨].

وطبيعياً، لم تكن هذه الرسالة وحدها وراء تغيير سياسة «النيل»، ولكنها تعكس المناخ السائد آنذاك. وفعلاً، نجد المجلة قد ألحقت باسمها كلمة المصوَّر لتصير «النيل المصوًّر» اعتباراً من العدد رقم «١٠٣» الصادر يوم السبت ٦ يناير ١٩٢٣[٦٩]. ثم تُعلن عن سياستها الجديدة بأنها «مجلة مصرية وطنية بحتة. تنظر قبل كل شئ إلى مصر ومحاسن مصر وبدائع مصر وأهل مصر وآثار مصر ورجال مصر وتاريخ مصر وكلما يُوجد بمصر». وتطلب من القراء أن يُرسلوا صور الأشخاص والحوادث والمناظر لنشرها فى «النيل الذى يتشرف بخدمة إخوانه ومواطنيه». علاوة على نشر صور الموتى «تخليداً لذكراهم» ونشر صور

العروسين. وتلقت المجلة أنظار القراء بأن «الجرائد المصوَّرة جديدة فى بلادنا»، ورغم أنها تسير على نهج الصحافة الغربية المصوَّرة، فإنها تُحافظ على «تقاليدنا الشرقية»[٧٠]. وعلى غرار «النيل المصوَّر»، وفى ذات التوقيت وبنفس التوجهات أيضاً، تُركز مجلة «المحاسن المصوَّرة» على البُعد المصرى القديم فى بنية الشخصية المصرية. إذ تُعلِّق على صورة فوتوغرافية ملونة نشرتها على الغلاف الأمامى بقولها: «الصورة البديعة التى دبجها يراع المصوِّر الشهير المستر ماتانيا ما كانت عليه ملكات مصر فى عهد الفراعنة من الرقى والتمدن والرفاهية ورشاقة الملبس رشاقة أرفع من أن تُنال»[٧١].

النهضة المصرية

إذا كان مطلع عقد عشرينيات القرن العشرين قد شهد «نهضة مصرية» فى السوق الفوتوغرافية على النحو سالف التوصيف، فقد واكبها أيضاً نهضة معرفية مماثلة عبر القنوات الصحفية المعاصرة من إنتاج عقول مصرية. وقد تجسدت هذه النهضة فى ترسيخ ظاهرة السلاسل التعليمية والنقدية والتحليلية التى وثقت بشدة الشراكة بين التصوير الشمسى والصحافة والتى سبق أن دشنتها «المقتطف» منذ تأسيسها فى مطلع الربع الأخير من القرن التاسع عشر. وفى هذه المرحلة التعليمية الجديدة، كانت البداية مع مجلة «النشرة الاقتصادية المصرية» التى نشرت سلسلة مقالات تحت عنوان «فن التصوير الشمسى: إرشادات للغواة المبتدئين» بقلم أمين حمدى مصوِّر غاو من أسوان، بدأت أولاها فى مارس ١٩٢١ وانتهت أخيرتها فى يونية ١٩٢١. وفى ديباجة الحلقة الأولى التى جاءت تحت عنوان «تصوير الأشخاص»، يرسم الكاتب الفلسفة العامة لمشروعه قائلاً: «لا يجدى الغاوى المبتدئ فى فن التصوير الشمسى مطلقاً أن يكون لديه مكان معد للتصوير، كذلك الذى يراه فى محلات المصوِّرين المتاجرين، بل إن هذا قد يعوقه بدل أن يكون مساعداً له لأن المصوِّر المتاجر إنما يستعمل مثل هذا المكان المجهز ليحصل على نتائج معينة يطلبها منه زبائنه، ولكن الغاوى فى إمكانه الحصول دائماً على صور بديعة جداً فى أى مكان لو اتبع مبادئ هذا الفن الجميل، وسنورد فى كل رسالة بعض هذه القواعد بما يسهل فهمه على

المبتدئ ويستفيد منه الخبير، كما أننا خدمة لهذا الفن على استعداد للإجابة على أى سؤال يُوجه إلينا»(٧٢).

وتوالت الحلقات: فترة الالتقاط(٧٣)، تصوير الأطفال(٧٤)، نظرى وعملى(٧٥)، اختيار أداة التصوير(٧٦) . وتجدر الإشارة إلى أن هذه المقالات كانت تُنشر فى ذات التوقيت بمجلة «رعمسيس». وبعد خمس حلقات، أخذ جمهور التصوير الشمسى يتفاعل معها ومع كاتبها. فثمة سؤال من ميخائيل أفندى شكرى الموظف فى شركة كوكس بالقاهرة عن الأعداد النسبية الموجودة على عدسة آلة التصوير، وسؤال من محمد أفندى عبد المنعم سكرتير الزراعة بأسيوط عن الوسائل الحديثة للاستغناء عن تقنية الحجرة المظلمة، وسؤال من محمد أفندى جمال الطالب بالإسكندرية عن أنسب فترة للالتقاط(٧٧).

ومنذ ذلك الحين، يسطع اسم المصوِّر الغاو أمين حمدى الأسوانى فى سماء إنتاج المعرفة الفوتوغرافية على متون صفحات الصحافة المعاصرة. ولم يقف دوره عند هذا الحد، بل تخطاه إلى تدشين تقليد جديد فى الوسط الفوتوغرافى بتأسيسه «الرابطة الفنية لغواة التصوير الشمسى-جمعية مراسلة» مع مطلع النصف الثانى من عام ١٩٢١ بهدف تقديم إرشادات للغواة المبتدئين وفى عين اللحظة محادثة مع غير الغواة أيضاً. ورغم أن الفكرة الجنينية لهذه الرابطة قد ظهرت على صفحات مجلة «النشرة الاقتصادية المصرية»(٧٨)، فإن «مجلة الروايات المصوَّرة» قد التقطتها منذ ميلادها وتبنت كافة أنشطتها. وقد امتدحت المجلة هذه السُنة الحميدة بعبارات ذات دلالة فى رسالتها إلى مؤسس الرابطة والقراء معاً: «... فقد أوليتنا جميلاً بإرادتكَ الصادقة التى تُريد بها أنتَ وإخوانكَ النجباء أن يكون لغواة فن التصوير الشمسى رابطة تجمعهم وتُوحِّد كلمتهم. ولقد فتحنا صدر مجلتنا لكَ ترحيباً متسعاً لأنكم ترمون إلى أشرف غاية فنية يُؤمل لها مستقبل باهر جداً. ولاغرو فالقطر المصرى كان فى سالف الزمان منبع الفنون الجميلة ومستقرها بدليل عادياته وآثاره. وما أعضاء رابطتكم الفنية إلا سلالة أولئك الأجداد الأمجاد الذين أوتوا من الفطنة والذكاء ما جعلهم يقطعون مراحل فى مضمار الفنون أيام كان سائر العالم يستمد منهم علومه ومعارفه...»(٧٩).

فى هذه الجولة، أعاد أمين حمدى نشر سلسلة مقالاته آنفة الذكر على صفحات «مجلة الروايات المصوَّرة»، ولكن، مع مزيد من المعلومات والإيضاحات والتنقيحات. وقد حدد أهداف سلسلة مقالاته فى هذه المرة، بأنه سيُثبت خطأ النظرية الشائعة بأن التصوير الشمسى «فن يحتاج إلى الجيب العامر كثيراً». كما أن هذا الفن لا يحتاج إلى فلاسفة ولا إلى ميكانيكيين ليكونوا غواة: «... يحتاج إلى أولئك الذين لا يمسحون طرابيشهم بفرش الشعر ولا شعرهم بفرش الملابس، إلى أولئك فقط الذين فيهم ملكة التمييز يحتاج هذا الفن». ويُناشد الكاتب قراء المجلة بمتابعة «الفصول التى تُنشر» على صفحاتها، وسيُواصل «فى خلال هذه النهضة القومية صرخاته العالية إلى أن تُصبح أداة التصوير ألزم لكل مصرى من مظلته وأحب إليه من سيجارته»(٨٠).

مجلة الرِوايات المصوَّرة

فن التصوير الشمسي

ارشادات للغواة المبتدئين والمتقدمين

« حقوق الطبع والنقل واستعمال الاصطلاحات محفوظة للكاتب »

سأوالي سعي الى ان تصبح اداة التصوير الشمسي احب للمصري من سيكارته والزم اليه من مظلته اسوة بالامم الغربية التي ادركت فوائد هذا الفن الجليل

الكاتب

بدأت أولى حلقات «فن التصوير الشمسي: إرشادات للغواة المبتدئين» على صفحات «مجلة الروايات المصوَّرة» يوم ١٤ أغسطس ١٩٢١ عن «العدسة وجهازاتها»[٨١]. وجاءت الحلقة الثانية عن «التحديد البؤرى»[٨٢]، وفى الحلقة الثالثة التى خصصها لـ «باقى أجزاء الكاميرا»، وضع أسفل العنوان الرئيسى عبارة «حقوق الطبع محفوظة للكاتب»[٨٣]. وبدءاً من الحلقة الرابعة التى حملت عنوان «المرئى»، عدَّل من العبارة السالفة إلى «حقوق الطبع والنقل واستعمال الاصطلاحات محفوظة للكاتب». ويرجع ذلك إلى انفراده من بين كل معلمى التصوير الشمسى على صفحات الجرائد بأنه أول من عرّب المصطلحات الفوتوغرافية. وبدءاً من هذا العدد، دبج مقالاته بالشعار الآتى: «سأوالى سعيى إلى أن تُصبح أداة التصوير الشمسى أحب للمصرى من سيكارته وألزم إليه من مظلته أسوة بالأمم الغربية التى أدركت فوائد هذا الفن الجميل». وبدءاً من هذا العدد أيضاً، افتتحت المجلة «باب النقد» الذى ينشر عدداً من الصور التى التقطها أبناء الرابطة ونقدها وتحليلها نظرياً وعملياً من كافة الزوايا. وأعلن أمين حمدى أنه «يتقبل كل مناظرة فنية يرومها زميل مصوِّر فيما يُكتب على هذه الصفحات». وكذا، يشهد العدد نشر صور ورسائل من أبناء الرابطة وأولهم خليل أفندى جميعى من رمل الإسكندرية[٨٤].

وبخلاف نشر صور أعضاء الرابطة فى «باب النقد»، ابتكرت المجلة باباً جديداً أسمته «صور اليوم» تنشر فيه إبداعات المصوِّرين المصريين مع تقييمها فنياً بدءاً من نوع الكاميرا المستخدمة مروراً بتقنيات الالتقاط والتحميض والإظهار وانتهاءً بنوعية الأفلام المستعملة. وقد جذب هذا الباب المصوِّرين من كل أنحاء مصر. فمن القاهرة، أرسل بسيم شكرى من ذوى الأملاك وعضو الرابطة بإسهاماته، ومن المنصورة أرسل محمد أفندى زكى الزكى المصوِّر الغاو بإنتاجه[٨٥].

ورغم التفاعل الإيجابى لجمهور التصوير الشمسى مع «مباحث» أمين حمدى على صفحات «مجلة الروايات المصوَّرة»، فإن أكثر قراء المجلة كتبوا إليها «... يتضجرون من

إطالة مقـالات التصـوير الشمسى. وحـجتهـم أن السواد الأعظم منهم لا يهتـم بهذا الفن». وفعلاً، تتسم هذه المقالات بـطابع علمى بحت علاوة على شغلها مساحات كبـيرة نسبياً من حجم المجلة. لهذه الأسباب، ونظراً لأنه «... لم يشتـرك فى مجلتنا من أعضاء الرابطة الفنية سوى نفر قـليل جداً»، طرحت إدارة المجلة هذه المسألة على قرائـها لاستفتـائهم حول إبداء رغبتهم فى إقفال هذا الباب أو إبقائه» على أن تخضع لرأى الأغلبية[٨٦].

فى ٢٧ نوفمـبر ١٩٢١، أعلنت المجلة أن الاستـفتاء قـد أسفر عن أن «٢٥» قـارئاً طلبوا إبقاء ها على حالها و «٧٣» قارئاً اقترحـوا أن تكون المقالات نصف ما كانت عليه وأن تُنشر مرتين شهـرياً بدلاً من أربعـة و «٨٦» طلبوا إلغـاء ها كليـة. وبذا، يصـير إجـمالى القـراء الراغـبين فى إبقائهـا «٩٨» قارئاً مـقابل «٨٦» قـارئاً يرغبـون إلغاء ها. ولذا، قـررت المجلة إبقاء هـا على أن تكون المقالات وجـيزة لا تتجـاوز صفـحتين وأن تُنشـر كل أسبـوعين مرة واحدة. وهكذا، أرضت الإدارة رغبات القراء وأعضاء الرابطة الفنيـة ولاسيما مؤسسها فى آن واحد[٨٧].

استاء أمين حـمدى لهذه النتيـجة، وأحجم عن الكتابة لمـدة شهر ونصف الشهر تـقريباً. وفى منتصف يناير ١٩٢٢، عاود الكتابة على صـفحات المجلة ولكن لم يُواصل حلقاته آنفة الذكر، بل أخـذ يرد على نتيجة الاستفتاء بقـوله: «لو أُتيح لى أن أنشر على صفـحات هذه المجلة الزاهرة كلمات الـتشجيع الـتى أتلقاها من أنحاء مـصر والسودان العـزيزين وسورية وفلسطين وبلاد العرب والقسطنطينية* ما وسعتنى عشرات من الأعداد». ونظراً لشهرة هذه المجلة فى «كافـة أقطار الشرق... فإننى آثرتُ أن أعـود إلى إتمام ما بدأته على صفحـاتها من فصـول الإرشاد فى فن التصـوير الشمـسى». بيد أنه سينشـغل عن كتـابة مقاله الأسـبوعى بإعـداد كتابه «المصوِّر المصـرى». ونوه بأن الرابطة هى مجـرد ارتباط وتعـارف وتراسل بين الأعضـاء فيمـا يختص بالتـصوير الشمـسى وليست جمـعيـة ذات رئيس أو مجلس إدارة. وينحـصر قـانونها فى : التـعارف والمراسـلة والاستـعلام والإفـادة والنقد والنشـر والتبـادل

* يقصد إسطنبول (الأستانة) .

والمعاونة. وتجدر الإشارة إلى أنه وقَّع هذا المقال بـ «أمين حمدى مؤلف كتاب المصوِّر المصرى فى أسوان» على عكس كل المقالات السابقة التى كان يوقِّعها بـ «أمين حمدى - مصوِّر غاو - أسوان»(٨٨).

ورغم وعد أمين حمدى الأسوانى للقراء بمواصلة تقديم سلسلة المقالات التعليمية، فإننا لم نعثر بعد التاريخ الآنف على أى مقال بتوقيعه ولا أى مقال عن التصوير الشمسى ولا أى خبر عن الرابطة الفنية. ومع ذلك، لم تتوقف عجلة النهضة المعرفية الفوتوغرافية المصرية، وواصلت السير، ولكن هذه الجولة، ليست من أقاصى صعيد مصر، بل من وسط الدلتا وتحديداً من طنطا. إذ أعد حسن راسم حجازى سلسلة مقالات معنية بتعليم التصوير الشمسى عنونها بـ «الكوكب المنير لغواة التصوير» ونشرها على صفحات جريدته الطنطاوية «روضة البحرين». وحرىٌّ بالتسجيل هنا أن صاحب الروضة يُعد رائداً وخبيراً فى مضمار المعرفة الفوتوغرافية منذ أن أخذ يُصاحف الدوريات المعاصرة على مدى ثلاثة عقود خلت علاوة على امتلاكه استوديو راسم بطنطا. وقد انبعثت فكرة «الكوكب المنير» تلبية لرغبة طلبة قسم الآداب بمدرسة طنطا الثانوية الذين ناشدوا صاحب الروضة بأن ينفعهم برصيد خبرته الفوتوغرافية وطالبوه بتأسيس جمعية فوتوغرافية. وعلى الفور، وافق حسن راسم «تلبيةً لنداء الواجب والضمير». أكثر من هذا، منح الجريدة مجاناً لهؤلاء الطلبة «ليروا ما نكتبه من المواضيع الهامة وسنفرد لذلك باباً خاصاً بجريدتنا»(٨٩).

وبمجرد نشر خبر تأسيس «الكوكب المنير» ، انهالت ردود الفعل على إدارة الروضة بالاستحسان والتحبيذ . وتساءل الغواة عما إذا كانت الدروس عملية أم لا ؟ وما نصيب مَنْ يبعد عن طنطا من حظ اشتراكه فى هذه الجمعية؟ ويجيب راسم عليهم بقوله: «... أن الدروس ستكون على صفحات الجريدة من نشر مواضيع هامة فى هذا الفن وسط آراء وأسئلة وأجوبة وكذا بعض ألغاز فنية مصورة خاصة بهذه الصناعة وغير ذلك من الأفكار الحديثة التى لم يسبق لجريدة أخرى الخوض فيها مما يُساعد الغواة»(٩٠).

عدد ١٥٣





Journal-Rodit El-Bahrein- Tantah

جريدة وميقفنالية زراعية صناعية اديقرواتية

حطاف يوم الخميس ٢٠ رجب سنة ١٣٤١ — «مقررة رسمياً لنشر الاعلانات القضائيه» — الموافق ٨ مارس سنة ١٩٢٣

اللغز المصور





التصوير الشمسي و اليدوي

مباحث جمعية النهضة الفنية المصرية لهواة التصوير بالقطر . ادارتها باسكندريه شارع للوأردي نمرة ٥٧ باب سدره

بدأت أولى حلقات «الكوكب المنير» يوم الثلاثاء ٢٣ مايو ١٩٢٢ بعنوان «الزجاج الحساس». وبجوار هذا المقال، أخبرت الجريدة جمهورها من الطلاب بمناسبة انتهاء العام الدراسى وذهابهم إلى بلادهم بأن يتركوا عناوينهم الجديدة حتى يتسنى للإدارة إرسال الجرائد لهم كى «لا يُحرموا من مطالعة الجريدة وحتى لا تُحرم الصحيفة من ثمرات أقلامهم»(٩١). وابتداءً من يوم الثلاثاء ٢٥ يولية ١٩٢٢، أخذت الجريدة تنشر لغزاً فوتوغرافياً عبارة عن «شكل» والمطلوب من هواة التصوير أن يوضحوا الكيفية التى أُخذت بها هذه الصورة. وبعد الاقتراع على الأجوبة الصحيحة، يحظى الفائز بنشر صورته بالروضة والحصول على كليشيه الصورة الخاصة به مجاناً (٩٢). بيد أن استجابة الهواة لهذا اللغز جاءت ضعيفة وعلى عكس المتوقع، إذ كانت الأجوبة الصحيحة «لا تتجاوز أصابع

اليد»، ولذا، أعادت الجريدة نشره «ليدرك الغواة بالبحث والتنقيب وإعمال الذاكرة ما خفى عليهم»[٩٣]. ومع ذلك، لم يرد على الجريدة إلا ثلاثة أجوبة فقط، منها واحدة خطأ، واثنتان صحيحتان احداهما من حسن أفندى رشدى بالزقازيق وثانيتهما من محمد أفندى شوشة من طنطا. وأسفرت القرعة بينهما عن فوز الأخير[٩٤].

ورغم إجهاض تجربة اللغز المصوَّر عقب ولادتها بشهرين فقط، فإن سلسلة دروس «الكوكب المنير» تتابعت على صفحات الروضة حتى أبريل ١٩٢٣[٩٥]. وتجدر الإشارة إلى أن تأثير «الكوكب المنير» لم ينحبس فقط على إقليم الغربية وجواراته القريبة فقط، بل امتد إلى عاصمة الديار المصرية. فمن القاهرة، يسأل محمد عبد السلام صاحب الروضة أن يفيده عن «أحسن طريقة لتظليل الزجاج الفوتوغرافى». وقد خصص راسم حلقة مستقلة للرد على سؤال القاهرى فى تفصيل وإيضاح دقيقين[٩٦].

بيد أن أهم استجابة لـ «الكوكب المنير» جاءت من «أولاد الكار» أنفسهم. إذ دشن أحمد زكى مؤسس جمعية النهضة الفنية المصرية لغواة التصوير الشمسى واليدوى بمصر ومقرها الإسكندرية[٩٧] سلسلة مقالات تعليمية وإرشادية على صفحات جريدة «روضة البحرين» تحت عنوان «التصوير الشمسى واليدوى». وقد نشر أولى حلقاتها يوم الخميس ١٩ أبريل ١٩٢٣ تحت عنوان «فن التصوير». وفى رسالته إلى صاحب الروضة، أثنى عليه بشدة: «... فأنت ياعزيزى راسم أقدم غاو عرفته للآن وأول رجال الفن العاملين المجدين الساعين الباذلين النفس والنفيس فى ما يعود عليه بالفلاح وعلى الأمة بالرقى والنجاح»[٩٨].

وفى حلقته الأولى ، أكد أحمد زكى على أن التصوير «فن عظيم كبير له أصول يتحتم السير عليها ونواميس يجب مراعاتها». ودعا المصريين إلى الأخذ به والإفادة منه: «فهيا يا أبناء النيل وأحفاد رعمسيس أعيدوا مجدكم السابق بتعضيد الفنون والأخذ بناصرها. هيا

وخذوا بيد التصوير ذلك الفن الذى كان لأجدادنا الفضل الأسمى فى بروزه للعالم ورقيه...». وأرجع زكى تأخر المصريين فى مضمار التصوير الشمسى إلى: عدم وجود جمعيات وروابط فنية تُنير للهواة الطريق، كثرة ما يعترض البادئ من العقبات الفنية التى قد تضطره إلى ترك الاشتغال بالفن، توهم البعض بعدم جدوى الاشتغال بهذا الفن، المصروفات العظيمة التى يضطر الهواة إلى دفعها لأصحاب محال ومخازن التصوير الذى يُكدرهم أن يُشاهدوا جماعة أو جمعية تقوم بنصرة الفن لئلا تضيع أرباحهم الكبيرة التى يجنوها من وراء جهل الناس بأسراره. لهذا كله، يدعو المشتغلين بفن التصوير الشمسى إلى الانضمام لرابطته آنفة الذكر ليُؤكدوا أن «... بمصر شبيبة ناهضة وقوم يعملون إلى ما فيه خير بلادهم ورقى فنونهم ومعارفهم»(٩٩).

بمجرد نشر الحلقة الأولى من سلسلة «التصوير الشمسى واليدوى» لأحمد زكى، هاجمها بعنف أمين حمدى، الذى انتقل من أسوان إلى بنها وصار يحمل منذئذ لقب البنهاوى ، وأسس «الرابطة الفنية المصرية للهائمين بفن التصوير الشمسى فى بلاد الشرق» ومقرها بنها. وقد برر انتقاداته لزكى بالآتى:

١ - انتحل اسم الرابطة الفنية لغواة التصوير الشمسى بتغيير بسيط بأن استبدل كلمة الرابطة بالنهضة.

٢ - اقتبس «كثيراً جداً» من العبارات التى جاءت فيما سبق أن أذاعته الرابطة من مباحث الفن دون أن يوثق مصادرها.

٣ - تجاهل أمر الرابطة البنهاوية عندما نفى وجود جمعيات أو روابط فنية بمصر.

وأشار حمدى إلى ذيوع صيت رابطته آنفة الإشارة بقوله: «...لا يُوجد فى بلاد الشرق كافة ممن يحملون مصورات مَنْ يجهل أمر الرابطة... وبها أكثر من خمسة آلاف عضو مراسل منهم مئات أعضاء عاملين». وكشف عن أن «أحمد أفندى زكى عامل تليفون

محطة القباري» كان عضواً بها ثم انفصل عنها. ولذلك، طلب البنهاوى من السكندرى عدم انتحال اسم رابطته، وكذا، يجتهد فى أن «يبتكر ما يكتبه ابتكاراً بدون إغارة على مباحث كتبها غيره»(١٠٠).

لم تقتصر رسالة البنهاوى على نقد السكندرى فقط، ولكنه استغلها فى الترويج لرابطته وإنتاجه. إذ تبرع بـ «٥٠٠» نسخة من كتاب «مباحث فن التصوير الشمسى» لقراء الجريدة. أكثر من هذا، عرض أمين حمدى على حسن راسم أن يكتب على «صفحات الروضة الزاهرة فصولاً عن هذا الفن ممتعة تُزرى بمقال الأدعياء». وفى حالة موافقته، سيُرسل المقال الأول مرفقاً معه مسابقتين فنيتين بين قراء الروضة جائزتاهما ميداليتان الأولى ذهبية والثانية فضية. ورغم تقدير راسم لرسالة حمدى ونشرها والترحيب باستقبال مقالاته عن التصوير الشمسى، فإنه خشى أن تتحول الروضة إلى «ميدان لحرب شخصية أو سجل يسجل فيه الكاتب أعماله وأياديه فيزكى نفسه طارة ويطريها أخرى. وبذلك تصبح الرسائل بعيدة عن الغرض الأسمى المقصود». ويبدو أن راسم - صاحب رصيد الخبرة الطويل - استشعر خطورة أن تتحول جريدته إلى ساحة منازلة بين المعنيين بالتصوير الشمسى. ولذا، أعرب عن ترحيب «أنهر الروضة» بنشر ما يرد إليها من رسائل الفوتوغرافيين شريطة أن تبتعد عن «القدح والمدح». وناشد الجمعيات الفوتوغرافية أن تتضافر وتأخذ جميعاً بأسباب الرقى الحقيقى والفلاح المنشود كى يسيروا بهذا الفن سيراً جميلاً(١٠١).

ورغم نشر أحمد زكى حلقته الثانية التى حملت عنوان «متى تكون مصوِّراً»(١٠٢)، فإن صاحب الروضة قد آثر الابتعاد عن هذه المعارك حتى أنه أوقف سلاسله التعليمية والإرشادية. وتجدر الإشارة إلى أن معركة البنهاوى والسكندرى على صفحات الروضة الطنطاوية كانت امتداداً لذات المعركة التى اندلعت على صفحات «النيل المصوَّر» القاهرية خلال شهرَى فبراير ومارس ١٩٢٣(١٠٣).

الاشتراكات والاعلانات

داخل القطر	خارج القطر
٣٠ عن سنة كاملة	٥٠ عن سنة كاملة
٢٠ » ستة أشهر	٣٠ » ستة أشهر

لا ترسل الجريدة الا لمن يدفع قيمة الاشتراك مقدماً
أجور نشر الاعلانات يتفق عليها مع الادارة أو وكلائها



الرسائل والمكاتبات

تكون خالصة الأجرة ومعنونة باسم صاحب الجريدة ومحررها

مصطفى اسماعيل القشاشي

فن التصوير الشمسي

لمحات مصورة

« بقلم مصور هائم »

والله لن أبصر مما بدا
غير وجوه زانها الحسن
« عدسة »

بين الشارد والوارد
فن التصوير الشمسي

— اخبار الرابطة الفنية —

« بقلم مصور هائم »

اختصصنا (أبو الهول والصباح)
(دون غيرهما بمباحث الفن)

ورغم هذه المعارك، لم تتوقف عجلة النهضة الفوتوغرافية المصرية، إذ تلقفتها فى هذه الجولة، جريدة «أبو الهول» ومجلة «الصباح» القاهريتان لصاحبهما مصطفى إسماعيل القشاشى اللتان نشرتا على صفحاتيهما مساحات ثابتة عن أنشطة «الرابطة الفنية المصرية للهائمين بفن التصوير الشمسى فى بلاد الشرق» ومقرها بنها ومؤسسها أمين حمدى مؤلف «مباحث فن التصوير الشمسى». وتجدر الملاحظة بأن أبناء الرابطة قد كتبوا مقالاتهم بأسماء مستعارة من آلة التصوير أو ما يدور فى الفلك الفوتوغرافى، كما اختص كل منهم بشأن مستقل. فمثلاً، تحت اسم نابض، وهو جهاز فتح العدسة وغلقها، يكتب أحد أبناء الرابطة سلسلة مقالات تحت عنوان «فن التصوير الشمسى: لمحات مصوَّرة بقلم مصوِّر هائم». وقد

تخصص هذا الباب فى الإرشاد التقنى[١٠٤]. واتخذ نابض بيتاً شعرياً أقرضته «عدسة» شعاراً له[١٠٥]:

والله لن أبصر مما بدا　　　　غير وجوه زانها الحُسن

تفاعل جمهور التصوير الشمسى مع «نابض» و «لمحات مصوَّرته» كما يتضح من الرسائل التى وصلت إليه من القاهرة والإسكندرية وأسيوط والأقصر. ومن الأخيرة، بعث أمين محمد الأقصرى برسالة أثنى فيها على نابض لجهوده من أجل ترقية فن التصوير الشمسى «...الذى تقدم فيه الغربيون تقدماً عظيماً لم يتقدمه أحد مثلهم. فإنكَ لا تنظر إلى السائح الذى يؤم هذه البلاد إلا وتجد آلة التصوير لا تفارقه فى غدواته وروحاته (كالكييف) الذى لا تفارقه علبة السجائر. كذلك أطفالهم بدلاً من أن ترى معهم لعبة قليلة الأهمية تجد آلات التصوير»[١٠٦].

وبجانب نابض صاحب لمحات مصوَّرة، ثمة «مصوِّر» المختص بالمباحث الفنية العلمية الاستقرائية فى التصوير الشمسى، و «شعاع» المعنى بأحاديث سلبية، و «مصباح» المجيب على المسائل الفنية، و «مجهر» الناقد للصور من الناحيتين العملية والفنية مع ذكر أصول هذا الفرع وقواعده، و «يراع» جامع كلمات فى سبيل الفن يمتزج فيها الشعر والأدب بالفن، و«محرر» المنوط به أخبار الرابطة الفنية ووسائل التحرير والكتب الفنية التى تُصدرها الرابطة والمسابقات التى تجريها بين الهائمين وطلب الالتحاق بالرابطة وغير ذلك مما ليس له علاقة مباشرة بفنية التصوير الشمسى؛ أى النواحى الإدارية والإعلامية. ولمكاتبة هؤلاء الكُتاب، تُعنون الرسائل كالآتى: حضرة المحترم أمين أفندى حمدى مؤلف مباحث فن التصوير الشمسى ومؤسس ورئيس الرابطة الفنية - للزميل (....) - بنها»[١٠٧].



باب الفنون

عباس الازهرى

رابعه على ـ ورئيس الجمعيه الفوتوغرافيه

بالمدرسه

(٢)

التصوير الشمسي

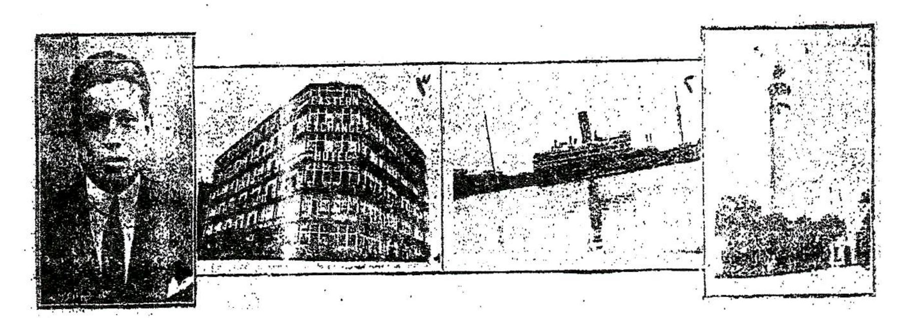
فن التصوير الشمسي من الفنون الجليله المفيده التي اهتمت بها الممالك الاوربيه ايما اهتمام فهو تسلية للصغير كما ان صنعه مفيد بايدي الماهرين

ولقد انتشر التصوير الشمسي الآن انتشارا كبيرا وقل ثمن الآلات والادوات فاصبح في مقدرة كل انسان تقريبا الاشتغال بهذا الفن الجليل

وفى خط متواز مع نشاط «الرابطة البنهاوية»، خصصت «مجلة المدرسة الخديوية» باباً ثابتاً لتعليم «التصوير الشمسى» اضطلع به عباس الأزهرى الطالب بالسنة الرابعة علمى ورئيس الجمعية الفوتوغرافية بالمدرسة[١٠٨]. وأفردت مجلة «المضمار» باباً خاصاً بـ «طرائف هواة التصوير الشمسى». وفى كل عدد، يعرض هذا الباب ما بين ٤-٦ صور تتناول غالبيتها العظمى مناظر مصرية طبيعية. فثمة مجموعة مشاهد سكندرية التقطتها عدسة محمد أفندى مختار إبراهيم بالمهندسخانة[١٠٩]. وثمة أخرى عن تنويعات بورسعيدية أخذها أمين أفندى حافظ صراف محافظة الإسماعيلية[١١٠]. وهناك تشكيلة قاهرية انتقاها محمد أفندى السعيد محمد عضو بالرابطة الفنية لهواة التصوير الشمسى بمصر وبالجمعيات الأوربية[١١١]. وتُوجد تشكيلة قاهرية أخرى التقطها محمود أفندى رياض رئيس جمعية التصوير الشمسى بالمدرسة السعيدية[١١٢].

للفبار يوم الجمعة في ٢٧ اكتوبر سنة ١٩٢٢

طرائف هواة التصوير الشمسي



(١) فنار بور سعيد (٢) الباخرة كيتوشاو اليابانية تدخل ميناء بورسعيد (٣) لوكاندة ايسترن اكستشينج ويسميها البورسعيديون « البيت الحديدي » (٤) امين افندي حافظ اخذ هذه الصور وصراف محافظة الاسماعيلية

الفبار يوم الجمعة في ١٥ ديسمبر سنة ١٩٢٢

طرائف هواة التصوير الشمسي



(١) طريق الاهرام (٢) محمد افندي مختار ابرهيم آخذ هذه الصور وهو من هواة التصوير والسباحة والموسيقى والسيما (٣) اشعة الشمس حول القناطر الخيرية (٤) غزال بحديقة الحيوانات بطنطا (٥) القناطر الخيرية

عند هذا الحد من الزخم، قفزت المعرفة الفوتوغرافية خطوة جد مهمة إثر هذه النهضة آنفة الوصف. إذ شهد سوق الكتاب المصرى خلال عامىّ ١٩٢٣-١٩٢٤ صدور عدد ليس بالقليل من الكتب الفوتوغرافية. فمنذ عام ١٩٢٣، انشغلت الرابطة الفنية البنهاوية فى إنجاز مؤلفات رئيسها أمين حمدى وهى: التصويرالشمسى إلى ما قبل الالتقاط، فترة الالتقاط لبلاد القطر المصرى[١١٣]، التصوير الشمسى : إظهار وطبع وتكبير الصور[١١٤]، ما هو التصوير الشمسى وكيف تصير من الهائمين به إن كنتَ من المشتغلين به[١١٥]، وأخيراً كتاب المصوِّر المصرى، وهو عبارة عن دائرة معارف مصوَّرة فى فن التصوير الشمسى، نُشرت أولاً على هيئة «ملازم متفرقة» ثم جُمعت فى كتاب، وترجع جذوره إلى أيام أن كان المؤلف مقيماً فى أسوان[١١٦].

وبخلاف إنتاج أمين حمدى، أضاف عباس الهراوى-الخبير بعين شمس- إلى المكتبة الفوتوغرافية كتاباً عن «التصوير بالألوان» مع مطلع عام ١٩٢٤ «يُعلمكَ كيف تخرج الصور الفوتوغرافية ملونة بدون أصباغ»[١١٧]. كما أضاف رياض أفندى شحاتة - رائد التأليف الفوتوغرافى-كتاباً عن «التصوير والحفر» مع مطلع النصف الثانى من عام١٩٢٤[١١٨].

وحرىٌ بالملاحظة أن الكتاب الفوتوغرافى كان يُباع غالباً بمعرفة مؤلفه وأحياناً لدى مؤسسات التصوير الشمسى مثل محلات دلمار ومترى ومخازن الفوتوغرافية المصرية[١١٩]. وقد آتت المكتبة الفوتوغرافية بعض أُكلها. ففى رسالة من سعيد عبده إلى جريدة «أبو الهول» يعترف فيها بفضل أمين حمدى وكتابه «التصوير الشمسى» على تعلمه هذه الحرفة. ومما جاء فى الرسالة: «كنتُ أنظر إلى فن التصوير نظرة الطامع فى شئ محبوب لا يستطيع الوصول إليه... لكن الأستاذ أمين أفندى حمدى بفضل ما أبدع... قد محا من نفسى أثر هذا الظن الخاطئ وجعلنى وليس بينى وبين قطاف هذا الفن إلا شراء آلة التصوير ثم تتبعه فى كل ما يكتب...». وختم القارئ رسالته إلى أمين حمدى بعبارة تعكس مناخاً

فكرياً وسياسياً: «.. وأسأل الله أن يجعل منه ومن أعضاء رابطته الفنية أبطالاً يُعيدون لمصر بهجة العصر القديم، عصر الجمال والفنون»(١٢٠)

وهكذا، يتضح مما سبق أن كل الخيوط قد تجمعت لتجعل من عام ١٩٢٤ علامة فارقة فى تاريخ التصوير الشمسى بمصر. فإذا كان هذا العام قد جسَّد سياسياً الطموحات المصرية فى «وزارة الشعب» بكل خلفياتها ورهاناتها، فبالمثل، وفوتوغرافياً، اختزل هذا العام كل المجهود الفوتوغرافى. إذ شهد اصطباغ التصوير الشمسى بالطابع المصرى وتكريس الهوية القومية، زخم معرفى عبر الصحف والكتب، ظهور دولت رياض شحاتة كأول مصرية تحترف التصوير(١٢١)، تأصيل الجمعيات الفوتوغرافية فى المدارس (الخديوية، السعيدية... إلخ)، انتشار الجمعيات الفوتوغرافية على مستويات شعبية مثل جمعية المسلة الفنية لغواة التصوير(١٢٢)، النشاط الملحوظ والمتوهج للجمعيات الرائدة التى استقطبت هواة التصوير من شتى المجالات. فمثلاً، ضمت الرابطة الفنية البنهاوية إلى صفوفها أحمد أفندى إبراهيم حجازى - من كبار أعيان الصاغة - الذى يدين له تاريخ التصوير الشمسى المصرى بالفضل. إذ أنه مؤسس ومدير أول مجلة مصرية متخصصة فى التصوير الشمسى.

رغم أن دليل الدوريات بدار الكتب المصرية يُسجل أن مجلة «التصوير الشمسى»، ورقمها ٧٨١، قد توالى صدورها منذ أغسطس حتى ديسمبر ١٩٢٤، فإننا لم نعثر بالكاد، والكد، إلا على العددين الأولين منها فقط. فقد صدر أولهما يوم الأحد ١٠ أغسطس ١٩٢٤، وصدر ثانيهما يوم الإثنين أول سبتمبر ١٩٢٤. ومن دراسة هذين العددين، نستطيع تكوين صورة عامة عن كيفية إنشاء هذه المجلة والدوافع إليها وتوجهاتها وسياستها التحريرية وخطوطها العريضة.

تُمثل مجلة «التصوير الشمسى» لسان حال الرابطة الفنية المصرية، وهى مجلة علمية فنية مصوَّرة أسبوعية، ولكنها صدرت فعلياً مرتين فقط كل شهر. وقد أسسها وتولى إدارتها الصائغ أحمد حجازى عضو الرابطة الفنية آنف الذكر واتخذ مقرها بشارع المقاصيص فى الصاغة بالقاهرة. وقد شكلت شعارها بأكمله من مفردات الحضارة المصرية القديمة: أبو

الهول، الأهرامات، معبد... إلـخ. ووضعت «الصندوق المظلم» أعلى يمين الشعار ووضعت عدسة آلة التصـوير فى أعلى يسار الشعار (١٢٣). ويعكس هذا الشعار دور مـصر القديمة فى فن التصوير من ناحيـة، وموقع آثارها المحورى على الخريطة الفوتوغرافية الحـديثة من ناحية ثانية، وانبثاق التيار الفرعونى فى المشهد الفكرى المصرى من ناحية ثالثة.

وقد حـمل الغلاف الأمامى للعدد الأول صـورة الشاعر والأديب والمصوِّر أمين حـمدى مؤسس ورئيس الرابطة الفنية، ووقتها انتقل من بنها للعمل والإقامة فى أسيوط. وعلى نحو مـا سبق بيـانه، قام هذا الـرجل بدور تعليمى وتـثـقيفى فـاعل فى ميـدان تقنيـات التصـوير الشمسى سـواء من خلال مقالاته الصحفـية المسلسلة أو من خلال مؤلفاته المتـعددة. علاوة على دوره الرائد فى تعريب المـصطلحات الفنية المخـتصة بالتصـوير الشـمسى. وفى ديبـاجة العدد الأول، صدّرها أحمد حجازى بالشعـار الذى رفعه دوماً أمين حمدى وهو : «سأوالى سعـيى إلى أن تُصبح المصَّورة أحب إلى المصـرى من سيكارته وألزم إليـه من مظلتـه أسوة بالأمم الغربية التى أدركت فوائد هذا الفن الجميل»(١٢٤).

تكشف الـفتاحـية العـدد الأول عن جملة قضـايا جد مـهمة مرتبطة بوضعـية التـصوير الشمـــسى. فمن منظور دينى، تتجلى لـغة الخطاب إلى الجماهـير منذ السطور الأولى: «لكَ الحمد يا من صـوَّرت الإنسان فأحكمتَ تصويره وعلمتـه ما لم يكن يعلم...». ومن منظور تقنى، تُبلور الافتتاحية مكانة مصر بعـامة فى النسق الفوتوغرافى: «... هذا ميدان سباق لسنا من فرسانه. ومتـجع لحاق لسنا من أعوانه. ولكنا من رواده وقصـاده على ما بنا من ضعف. ندخل تلك الحلبـة». ومن منظور صحفى، يـتضح عدم وجـود أية صحيـفة مـتخصـصة فى مجال التـصوير الشمسى مما حدا بأحـمد حجازى إلى «سلوك هذا السبـيل الوعر» لإصدار هذه المجلة «باذلاً فى سـبيل نشـرها كـل مرتـخص وغـال». ومن منظور سيـاسى، تُميـط الافتـتاحية اللثـام عن المناخ الذى جسدته وزارة سعـد زغلول وتداعياته: «غـير أننا لا ننسى عطف وزارة الشعب وتعضيدها للفنون الجميلة وإقامة لجنة خاصة للنظر فى ترقية الفنون... حتى تنهض بالفنون إلى المسـتوى اللائق بها فتبعث بالبـعوث وتأتى بالفنيين من ربوع العلم لتصبح مصر كعبة القصاد ولجعة الرواد وما ذلك على همة العاملين بعزيز»(١٢٥).

اعتمدت المجلة على أعضاء الرابطة الفنية فى تزويدها بالمادة التحريرية والمصَّورة. فيكتب أمين حمدى عن «أنواع المصَّورات»، ويجيب مصباح ومصَّور على الأسئلة الفنية، ويكتب براع كلمات فى سبيل الفن[١٢٦]. وتنشر المجلة فى كل عدد صورة على نصف صفحة أو ربع صفحة لأحد أبناء الرابطة مع مقال باسم صاحب الصورة يتناول فيه رؤيته للتصوير الشمسى وعلاقته به قبل دخول الرابطة وبعده. ففى العدد الأول، كان ضيف المجلة لطيف أفندى نجيب عضو الرابطة وموظف بمصلحة التلغراف. وقد استهل مقاله بعبارة: «التصوير هو الجمال، والجمال هو النبوغ، وما أجمل النبوغ فى التصوير». ويُلخص فى آخر المقال انطباعه عن التصوير الشمسى بقوله: «... أصبحت المصَّورة أحب إلىّ من سيكارتى والزم من مظلتى. فكم من مناظر جميلة أنستنى ما يُحيط بى من مرارة الحياة وكم من تأملات فى جمال الطبيعة ألتقطها بمصَّورتى فمنعت عنى أكداراً وأحزاناً». وأخيراً فإن آلة التصوير بالنسبة إليه: «تُجسم الخيال - وتُحرك الجماد - وتقرب الآمال - تلك هى المصَّورة فحسب»[١٢٧]. وفى العدد الثانى، حل ضيفاً على المجلة حسن أفندى محمد يوسف عضو الرابطة والموظف بقلم طرود البوستة بالإسكندرية. وحسبما أورد فى مقالته: «مصر منبع الفنون الجميلة منذ القدم، وهى أول بلد هبط فيه وحى الحضارة والمدنية، فاقتبس الغربيون قسطاً وافراً من علومها وحضارتها حتى بلغوا شأواً عظيماً من الرقى والتقدم وأصبحنا... دونهم علماً وأقلهم حضارة ورقياً. وصرنا على هذه الحالة إلى أن بعث الله لنا... شبان اليوم الذين هم عُمد المستقبل، فقاموا بتأسيس ما انهدم من مجد تليد وأخذوا فى استنهاض الهمم لتشييد حضارتنا السابقة...»[١٢٨].

وتحت عنوان «معرض الصور: أحاسن المحاسن مما صوره أعضاء الرابطة الفنية»، تنشر المجلة نماذج من الإنتاج الفوتوغرافى لأبناء الرابطة[١٢٩]. وفى العدد الثانى، أعلنت المجلة عن «المسابقة الفنية الأولى فى التصوير الشمسى» وجوائزها عشرين جائزة ثمينة: ميدالية ذهبية، ميدالية فضية، أموال، اشتراك مجانى لمدة عام أو نصف عام فى المجلة. ويتلخص موضوع المسابقة فى إرسال الشخص بأحسن صورة صورها لأى منظر طبيعى من أى حجم

إلى إدارة المجلة. وسيقوم أمين حمـدى - رئيس الرابطة - بفحص الصور «وسيكون حكمه فى هذه المسابقة حكماً نهائياً». وسوف تُنشر نتيجة المسابقة فى العدد السابع، وتُنشر الصور الفائزة فى العدد الثـامن، وتُنشر صور الفائزين فى العدد التاسع، وتُنشـر أحسن الصور التى لم تنل جوائز فى العـدد العاشر(١٣٠). ورغم الهدف التسويقى لهذه المسابقـة، فإننا لم نقف على مدى تفاعل الجـمهور معها ومدى صـدقها وجديتها. إذ أننا لم نعـثر إلا على العددين الأولين فقط اللذين نشرناهما فى الملحق الرابع .

وهكذا، إذا كان عـام ١٩٢٤ قد شـهد عدة تجليـات على درب تفعيـل دور المصريين فى صناعـة التصوير الـشمسى، فـثمـة سؤال يطرح نفـسه بعـد مرور «٨٥» عـاماً على اختراع التصـوير ودخوله إلى مـصر: مـا الذى التقطه المصـّورون؟ وكيف التقطوه؟ ولمـاذا؟ يجيب الفصل الأخيــر .

الهوامش

(١) أحمد رفعت : «معجزة هذا العصر الأنور أو التلغراف المصوَّر» ، الراية العثمانية، عدد١٠ ، الخميس ٢٨ فبراير ١٩٠٧، ص٧٦.

(٢) المقتطف : السنة الثالثة والعشرون، الجزء الخامس، ١ مايو ١٨٩٩، ص٣٩٧.

(٣) التلغرافات الجديدة : ٢٠ يونية ١٨٩٩، ص٢ ؛ *Perez: Op.Cit., PP. 189 - 190.*

(٤) «كتب الأطفال» ، مجلة الشؤون الاجتماعية ، عدد ٨ ، السنة الثانية ، أغسطس ١٩٤١ ، ص ٩١ .

(٥) نفســه : ص ص ٩١ - ٩٢ .

(٦) نفســه : ص ٩٢ .

(٧) الهلال: السنة الحادية والثلاثون، الجزء السابع، أول أبريل ١٩٢٣، ص ص ٧٣٠-٧٣١.

(٨) المنار: المجلد العشرون، الجزء السادس، ص٢٧٤.

(٩) المقتطف: السنة السادسة عشرة، الجزء الرابع، ١ يناير ١٨٩٢، ص٢٧٥.

(١٠) أحمد رفعت: المصدر السابق، ص٧٦.

(١١) سهيل الملاذي : «الصحافة الشامية في مصر» ، مجلة المعرفة ، العدد ٥٢٥ ، السنة ٤٦ ، يونية ٢٠٠٧ ، سورية ، ص ص ١١٨ - ١١٩ .

(١٢) اللطائف المصوَّرة: ٢٩ مايو ١٩١٦، ص ٦ ، ٧ ، ١٢.

(١٣) نفسه: ١١ سبتمبر ١٩١٦، ص٢.

(١٤) النيل: عدد ٨٥، السبت ١٨ فبراير ١٩٢٢، ص١٠٥.

(١٥) نفسه: ٢٥ مارس ١٩٢٢، ص ١٨١.

(١٦) المشير: ٦ نوفمبر ١٨٩٧، ص٢٤.

(١٧) اللطائف المصوَّرة: ١١ سبتمبر ١٩١٦، ص٢.

(١٨) النيل المصوَّر: ١٧ أبريل ١٩٢٤، ص١٦.

(١٩) مجلة الشباب: السنة الأولى، الجزء الخامس عشر، ١٦ يونية ١٩١٦، ص ٦٦١، ٦٦٦-٦٦٧.

(٢٠) مجلة الروايات المصوَّرة: عدد ٣٣، ٨ يناير ١٩٢٢، ص١٠٧٦.

(٢١) الفلاح: عدد ٤١، ٢٠ ديسمبر ١٨٨٦، ص٣.

(٢٢) النيل المصوَّر: عدد ٦٢، السبت ١٨ مارس ١٩٢٢، ص١٦٥.

(٢٣) مجلة الروايات المصوَّرة: عدد ٣٦، ٢٩ يناير ١٩٢٢، ص١١٨١.

(٢٤) الرشيد: عدد ١٧، الثلاثاء ٢٤ أغسطس ١٩٢٠، ص١٧.

(٢٥) اللطائف المصوَّرة: ٢٨ أغسطس ١٩١٦، ص٢.

(٢٦) مجلة السيدات: السنة الثالثة، الجزء الثاني عشر، أكتوبر ١٩٢٢، ص٧٢٠.

(٢٧) المقتطف: السنة الثانية، الجزء الرابع، ١٨٧٩، ص١٠٧.

(٢٨) نفسه: السنة الثامنة، الجزء السابع، أبريل ١٨٨٤، ص ص ٤١٥-٤١٦.

(٢٩) نفسه: السنة التاسعة، الجزء الخامس، فبراير ١٨٨٥، ص ص ٢٩٧-٢٩٨.

(٣٠) نفسه: السنة الثامنة، الجزء العاشر، يولية ١٨٨٤، ص ص٦١٤-٦١٥.

(٣١) نفسه: السنة الرابعة والعشرون، الجزء السادس، ١ يونية ١٩٠٠، ص ص ٥٣٠-٥٣١.

(٣٢) نفسه: السنة الثالثة والعشرون، الجزء الأول، ١ يناير ١٨٩٩، ص٨.

(٣٣) نفسه: السنة الثامنة، الجزء الثالث، ديسمبر ١٨٨٣، ص ص ١٥٦-١٥٧.

(٣٤) نفسه: السنة التاسعة، الجزء الثامن، مايو ١٨٨٥، ص ص ٤٩١-٤٩٢.

(٣٥) نفسه: السنة السادسة عشرة، الجزء السابع، ١ أبريل ١٨٩٢، ص ص ٤٩٣-٤٩٥؛ الجزء التاسع، ١ يونية ١٨٩٢، ص٦٤٥؛ السنة الحادية والعشرون، الجزء السادس، ١ يونية ١٨٩٧، ص ص ٣١٣-٣١٤؛ السنة الثامنة والعشرون، الجزء الأول، يناير ١٩٠٣، ص ص٨٩-٩٠.

(٣٦) نفسه: السنة الثلاثون، الجزء الرابع، أبريل ١٩٠٥، ص ص ٣١٧-٣٢٠؛ الجزء الخامس، مايو ١٩٠٥، ص ص ٤٠٢-٤٠٤؛ السنة الثانية والثلاثون، الجزء العاشر، أكتوبر ١٩٠٧، ص ص ٨٥٤-٨٥٨.

(٣٧) نفسه: السنة الثامنة، الجزء العاشر، نوفمبر ١٨٨٣، ص ١٢٨.

(٣٨) الفتى: السنة الأولى، الجزء الخامس، أول يناير ١٨٩٣، ص ص ١٧٩-١٨٢؛ الجزء السابع، أول مارس ١٨٩٣، ص ص ٢٥١-٢٥٤.

شرح حسن أفندى راسم حجازى فى «المقتطف» عام ١٨٩٧، ووقتها انتقل إلى شبين الكوم، طريقة استخراج صور فوتوغرافية على المنسوجات الحريرية.

المقتطف: السنة الحادية والعشرون، الجزء الرابع، ١١ أبريل ١٨٩٧، ص٤٥٥.

(٣٩) سمير الشبان: السنة الأولى، عدد ٨، أكتوبر ١٩٠٧، ص ص ١٣٣-١٣٤.

(٤٠) الوطنية: عدد٤٠، الخميس ٢٩ فبراير ١٩١٢، ص١؛

الرقيب: عدد٥٠، الجمعة ١٠ مايو ١٩١٢، ص٢.

(٤١) الرقيب: عدد ٢٧، السبت ١٣ أبريل ١٩١٢، ص٢.

(٤٢) الوطنية: المصدر السابق .

(٤٣) فتاة الشرق: السنة الرابعة، الجزء الرابع، يناير ١٩١٠، ص١٩٠؛

الاتحاد المصرى: عدد٢٩٤٠، الأحد ٢٣ يناير ١٩١٠، ص٢.

(٤٤) الرقيب: ٣١ يناير ١٩١٣، ص٢.

(٤٥) مجلة الفنون الجميلة والتصوير الشمسى : العدد الأول ، مايو ١٩١٣ ، ص ص ١ - ٣ .

(٤٦) نفســه : ص ص ١ - ٢ .

(٤٧) نفســه : ص ص ٢٨ - ٤٠ .

(٤٨) نفســه : العدد الثانى ، يونية ١٩١٣ ، ص ص ٦٥ - ٦٩ ، ٧٢ - ٨٠ .

(٤٩) النيل المصوَّر: عدد ١٤٧، السبت ١٠ نوفمبر ١٩٢٣، ص١٨؛ ١٣ نوفمبر ١٩٢٣ ، ص ٦ .

(٥٠) الدليل العام للقطر المصرى والخارج، الشركة المصرية للمطبوعات والإعلانات، مطبعة المقتطف والمقطم بمصر، ١٩٢٧، ص٦٦١.

(٥١) النجاح: عدد٨، الأحد ٢٠ مايو ١٩١٧، ص١٦.

(٥٢) روضة البحرين: عدد ١٤٥، الخميس ٤ يناير ١٩٢٢، ص٢.

(٥٣) النيل المصوَّر: عدد ١٤٧، السبت ١٠ نوفمبر ١٩٢٣، ص٢٣.

(٥٤) النيل: عدد ١٨، السبت ١٤ مايو ١٩٢١، ص١٤.

(٥٥) أبو الهول: عدد ١٦٤، الثلاثاء ٢٥ ديسمبر ١٩٢٣، ص٣.

(٥٦) السيف: عدد ٤٧٦، الأحد ٢٣ مارس ١٩٢٤، ص٤.

(٥٧) مجلة الروايات المصوَّرة: عدد ١٦، الأحد ١١ سبتمبر ١٩٢١، ص ٥٢٢.

(٥٨) النيل المصوَّر: عدد ١٦٢، الخميس ٢١ فبراير ١٩٢٤، ص١٩.

(٥٩) التجارة: عدد ٤٥، الأحد ٣ مارس ١٩١٨، ص٦.

(٦٠) الصباح: عدد ٤٦، الجمعة ٨ يونية ١٩٢٣، ص٤.

(٦١) عاصمة الشرق: عدد ٣٢، الثلاثاء ٢٤ أغسطس ١٩٢٦، ص٤.

(٦٢) أبو الهول: عدد ١٨٤، ١٣ مايو ١٩٢٤، ص٢.

(٦٣) مجلة النهضة النسائية: عدد ٤، نوفمبر ١٩٢١، ص١١٠.

(٦٤) الأفكار: ٢٨ يونية ١٩٢٢، ص٢.

(٦٥) كانت قيمة دستة الكارت بوستال خمسين قرشاً.

النيل: عدد ١٨، السبت ١٤ مايو ١٩٢١، ص١٤.

(٦٦) مجلة النهضة النسائية: السنة الأولى، العدد الرابع، نوفمبر١٩٢١، ص ص ١١٠-١١١.

(٦٧) النيل: عدد ٣٢، السبت ٢٠ أغسطس ١٩٢١، ص١١.

(٦٨) نفسه: عدد ٢٣، ١٨ يونية ١٩٢١، ص٤.

(٦٩) النيل المصوَّر : عدد ١٠٣ ، السبت ٦ يناير ١٩٢٣ .

(٧٠) تكلفة أجرة الإعلان فى «النيل» عن السنتيمتر الواحد المربع قرش صاغ مصرى عن المرة الواحدة.

النيل المصوَّر: ٢٤ مارس ١٩٢٣، ص١٨.

(٧١) المحاسن المصوَّرة: عدد١١، ٢ أبريل ١٩٢٣، الغلاف.

(٧٢) النشرة الاقتصادية المصرية: عدد ٣٩، الأحد ٢ مارس ١٩٢١، ص ص ١٣٤٦-١٣٤٧.

(٧٣) نفسه: عدد ٤١، الأحد ٣ أبريل ١٩٢١، ص ص ١٤٠٧-١٤٠٨.

(٧٤) نفسه: عدد ٤٢، الأحد ١٠ أبريل ١٩٢١، ص ١٤٣٣.

(٧٥) نفسه: عدد ٤٥، الأحد ٢٥ أبريل ١٩٢١، ص ١٤٩٠.

(٧٦) نفسـه: عدد ٥٠، الأحد ٥ يونية ١٩٢١، ص ص ١٦٦٣-١٦٦٤.

(٧٧) نفسه: عدد ٥٢، الأحد ٢٦ يونية ١٩٢١، ص ٣٨.

(٧٨) نفسه: عدد ٥٠، الأحد ٥ يونية ١٩٢١، ص ١٦٦٤.

(٧٩) مجلة الروايات للمصوَّرة: عدد ١١، الأحد ٧ أغسطس ١٩٢١، ص ٣٤٩.

(٨٠) نفسـه : ص ص ٣٤٩-٣٥٠.

(٨١) نفسه: عدد ١٢، الأحد ١٤ أغسطس ١٩٢١، ص ص ٣٩٠-٣٩٣.

(٨٢) نفسه: عدد ١٣، الأحد ٢١ أغسطس ١٩٢١، ص ص ٤٢٠-٤٢٢.

(٨٣) نفسه: عدد ١٤، الأحد ٢٨ أغسطس ١٩٢١، ص ص ٤٥١-٤٥٣.

(٨٤) نفسه: عدد ١٨، الأحد ٢٥ سبتمبر ١٩٢١، ص ص ٥٧٦-٥٨١.

(٨٥) نفسه : عدد ٢١، الأحد ١٦ أكتوبر ١٩٢١، ص ص ٦٧٦-٦٧٩.

(٨٦) نفسه: عدد ٢٤، الأحد ٦ نوفمبر ١٩٢١، ص٧٨٩.

(٨٧) نفسه: عدد ٢٧، الأحد ٢٧ نوفمبر ١٩٢١، ص ٨٨٣.

(٨٨) نفسه : عدد ٣٤، الأحد ١٥ يناير ١٩٢٢، ص ١١٠٧.

(٨٩) روضة البحرين: عدد ١١٥، الثلاثاء ١٨ أبريل ١٩٢٢، ص٢.

(٩٠) نفسه: عدد ١١٦، الثلاثاء ٢٥ أبريل ١٩٢٢، ص٢.

(٩١) نفسه: عدد ١٢١، الثلاثاء ٢٣ مايو ١٩٢٢، ص٢.

(٩٢) نفسه: عدد ١٢٩، الثلاثاء ٢٥ يولية ١٩٢٢، ص٣.

(٩٣) نفسه: عدد ١٣٠، الخميس ١٤ سبتمبر ١٩٢٢، ص٣.

(٩٤) نفسه : عدد ١٣١، الخميس ٢١ سبتمبر ١٩٢٢، ص٣.

(٩٥) نفسه: عدد ١٥٦، الإثنين ١٩ نوفمبر ١٩٢٢، ص٣؛ عدد ١٥٧، الخميس ٥ أبريل ١٩٢٣، ص٤.

(٩٦) نفسه: عدد ١٥٣، الخميس ٨ مارس ١٩٢٣، ص٢.

(٩٧) لمزيد من التفاصيل حول هذه الرابطة:

النيل: عدد ١٠١، ٢٣ ديسمبر ١٩٢٢، ص ٩٥٣.

(٩٨) روضة البحرين: عدد ١٥٨، الخميس ١٩ أبريل ١٩٢٣، ص٤.

(٩٩) نفسه .

(١٠٠) نفسه : عدد ١٦٠، الخميس ٣ مايو ١٩٢٣، ص٤.

(١٠١) نفسه .

(١٠٢) نفسه: عدد ١٥٩، الخميس ٢٦ أبريل ١٩٢٣، ص ٤ .

(١٠٣) النيل المصوَّر: ٣ فبراير ١٩٢٣، ص٧؛ ٢٤ مارس ١٩٢٣، ص ص ١٤-١٥.

(١٠٤) أبو الهول: عدد ١٣٢، الثلاثاء ١٥ مايو ١٩٢٣، ص٣.

(١٠٥) نفسه: عدد ١٣٣، الثلاثاء ٢٢ مايو ١٩٢٣، ص٢.

(١٠٦) نفسه: عدد ١٣٥، الثلاثاء ٥ يونية ١٩٢٣، ص٢.

(١٠٧) أبو الهول: عدد ١٣٦، الثلاثاء ١٢ يونية ١٩٢٣، ص٣؛
الصباح: عدد ٤٩، الجمعة ٢٩ يونية ١٩٢٣، ص٣.

(١٠٨) مجلة المدرسة الخديوية: ١٦ مايو ١٩٢٢، ص ص ٣٤-٣٧.

(١٠٩) المضمار: الجمعة ٢٠ أكتوبر ١٩٢٢، ص٨٤٢.

(١١٠) نفسه: الجمعة ٢٧ أكتوبر ١٩٢٢، ص٢١.

(١١١) نفسه: الجمعة ١٠ نوفمبر ١٩٢٢، ص٦٢.

(١١٢) نفسه: الجمعة ١٧ نوفمبر ١٩٢٢، ص٦٧.

(١١٣) الصباح: عدد ٥٠ الجمعة ٦ يولية ١٩٢٣، ص١؛ عدد ٥٢، الجمعة ٢٠ يولية ١٩٢٣، ص٤.

(١١٤) أبو الهول: عدد ١٥٤، الثلاثاء ١٦ أكتوبر ١٩٢٣، ص١.

(١١٥) الصباح: عدد ٤٩، الجمعة ٢٩ يونية ١٩٢٣، ص١.

(١١٦) شمس الكمال: عدد٤، السبت ١٧ يونية ١٩٢٣، ص٤؛ أبو الهول: عدد١٣٩، الثلاثاء ٣ يولية ١٩٢٣، ص٣؛
الصباح: الجمعة ١٣ يولية ١٩٢٣، ص٤.

(١١٧) السيف: عدد ٤٧٢، الأحد ٢٤ فبراير ١٩٢٤، ص٢.

(١١٨) النيل المصوَّر: ١٠ يولية ١٩٢٤، ص١٧.

(١١٩) المصوَّر: ١٥ يناير ١٩٢٥، ص١٧؛ ٤ يونية ١٩٢٥، ص٢١.

(١٢٠) أبو الهول: عدد ١٥٤، الثلاثاء ١٦ أكتوبر ١٩٢٣، ص٣.

(١٢١) النيل المصوَّر: ١٠ يولية ١٩٢٤، ص١٧.

(١٢٢) نفسه: عدد ١٩٩، الخميس ٦ نوفمبر ١٩٢٤، ص٥.

(١٢٣) التصوير الشمسي: عدد١، الأحد ١٠ أغسطس ١٩٢٤، الغلاف الأمامي.

(١٢٤) نفسه: عدد١، الغلاف وص١.

(١٢٥) نفسه: عدد ١ ، ص١.

(١٢٦) نفسه: ص٤، ١٠-١٢؛ عدد٢، الإثنين أول سبتمبر ١٩٢٤، ص١، ٣-٥.

(١٢٧) نفسه: عدد١، ص٣.

(١٢٨) نفسه: عدد٢، ص٨.

(١٢٩) نفسه: عدد١، ص ص ٦-٧؛ عدد ٢، ص ص ٦-٧.

(١٣٠) نفسه: عدد٢، ص١٢.

الفصل الخامس

مصر المصوَّرة

الفصل الخامس

مصـــر المصـــوّرة

ثمة صعوبات جد شائكة قد واجهت الرعيل الأول من المصوِّرين مثل : الثغرات التقنية الناجمة عن عدم وجود رصيد خبرة في التعامل مع آلة تصوير داجير ، صعوبة نقل متطلبات التصوير من أوربا إلى مصر والتحرك بها داخل المدن المصرية ، افتقار مصر إلى المواد الكيميائية اللازمة للتصوير ، المشاكل الناجمة عن التقلبات الجوية لاسيما ارتفاع درجة الحرارة الذى يُفسد المحاليل والأتربة التى تُفسد العدسات وتُشوِّه المناظر المأخوذة ، علاوة على سلوكيات الأهالى وردود فعلهم إزاء التصوير وآلته . ورغم هذه الصعوبات جميعاً ، نجح الرعيل الأول فى تجاوزها بجهودهم الفردية ومحاولاتهم المتكررة . وبفضل مثابرتهم ، وتواصل الأجيال ، أضحى التراث التصويرى لمصر ثرياً ومتنوعاً .

فرادى وجماعات

فى ٧ نوفمبر ١٨٣٩ ، التقطت آلة داجير بالإسكندرية أول صورة فى القارة الإفريقية وفى الشرق الأدنى بأكمله لوالى مصر محمد على باشا بواسطة فردريك جوبيل فيسكه وهوراس فيرنيه . ويُدوِّن جوبيل فيسكه فى أحد مؤلفاته سير المنظر الأول الذى التُقط على أرض مصر بقوله : « ... وجه محمد على مشحون بالاهتمام ، عيناه تكشفان ـ على الرغم منه ـ حالة من الاضطراب ازدادت عندما غرقت الغرفة فى الظلام استعداداً لوضع الألواح فوق الزئبق ، خيَّم صمت مقلق ومخيف علينا . لم يجرؤ أحد منا على الحركة أبداً ، وأخيراً انكسرت حدة السكون باشتعال عود ثقاب أضاء الأوجه البرونزية الشاخصة ، وكان محمد على الواقف قرب آلة التصوير يقفز ويقطب حاجبيه ويسعل ... وقد تحول نفاد صبر الوالى إلى تعبير محبب للاستغراب والإعجاب . صاح : هذا من عمل الشيطان . ثم استدار على عقبيه وهو مايزال ممسكاً بمقبض سيفه الذى لم يتخل عنه ولو للحظة ، وكأنه يخشى مؤامرة أو تأثيراً غامضاً ... وأسرع مغادراً الغرفة دون تردد »(١) .



محمد علي باشا الكبير

وهكذا ، كان بورتريه محمد على أول منتج فوتوغرافى لآلة داجير فى مصر وإفريقيا والعالم العربى والشرق الأدنى . ولاغرو أن كانت فرنسا ، تحديداً ، صاحبة هذه المبادرة . ففى ذلك التوقيت ، كانت أوربا ، عدا فرنسا ، متحدة مع الدولة العثمانية ضد باشا مصر . وإذا كان محمد على أبا المتصوِّرين بآلة داجير ، فقد كان ابنه سعيد باشا (١٨٥٤ - ١٨٦٣) أول حاكم مصرى تُؤخذ صورته بتقنية اللصق على الزجاج . وبذا ، أصبحت بورتريهات حكام مصر على قمة الإنتاج الفوتوغرافى بدءاً من مؤسس الأسرة العلوية وحتى الملك فؤاد الأول . على سبيل المثال ، قام المصوِّر لوجراى بتصوير سعيد أثناء عودته من الحج عام ١٨٦١ . ومنذ عام ١٨٦٥ ، أصبح المصوِّر الخاص لإسماعيل (١٨٦٣ - ١٨٧٩)(٢) .

كما التقط المصوِّر موسكوناس صورة الخديو توفيق (١٨٧٩ - ١٨٩٢) لتعليقها فى غرفة الجمعية الجغرافية المصرية [٣] .

وبجانب الحكام ، تبوأت بورتريهات الأمراء والأميرات المكانة الثانية . فمثلاً ، أنتج لو جراى بين عامىّ ١٨٦٧ - ١٨٦٨ ألبوماً مكوناً من «٥٠» صورة تحت عنوان «رحلة فى صعيد مصر» يوثق به رحلة أبناء إسماعيل إلى الصعيد وقتذاك . وقام المصوِّر إرميه ديزيه بتصوير الأميرة تفيدة ابنة إسماعيل مرتدية ثوب زفافها عام ١٨٧٣ . وفى عام ١٨٩١ ، يُوثِّق آل عبد الله فوتوغرافياً رحلة الأميرات إلى الصعيد . وأخيراً ، تأتى بورتريهات كبار الموظفين والأعيان والنخبة لتشغل المكانة الثالثة[٤] .

ومهما يكن من أمر ، لا يعنى اهتمام المصوِّرين بالصور الشخصية للحكام وذويهم والأعيان والنخبة تدشين ظاهرة « التخصص » فى عالم التصوير . إذ أن مصر لم تعرف عموماً هذه الظاهرة ، بل نجد بالأحرى مصوِّرين يلتقطون ما يحلو لهم أو ما يتيسر لهم أحياناً أو ما يُكلفون به غالباً . ورغم ذلك ، ثمة قلة من المصوِّرين أضفوا على نشاطهم الفوتوغرافى سمة من التخصص . فمثلاً ، منذ منتصف تسعينيات القرن التاسع عشر ، أعلنت «فوتوغرافية فينوس » لصاحبها الخواجة كحيل وشركاه عن وجود فرع لديها «مخصوص لتصوير الأعمال الصناعية مثل أعمال المقاولين والمهندسين وغيرهم » [٥] . وفى سبعينيات القرن التاسع عشر ، تخصص الألمانى لوهس *Lohse* بصوره النصفية فى الإسكندرية ، وكذا ، المصوِّر الإيطالى ماركيز *Marques* إبان ثمانينيات القرن فى منطقة بحرى بالثغر[٦] .

فى هذا الإطار، جاب المصوِّرون مصر من الإسكندرية إلى أسوان بحثاً عن تقديم «المشهد الأكثر اكتمالاً » لاسيما تفاصيل مشاهد الحياة المحلية العديدة للواقع المصرى . وفى هذا الصدد ، جدير بالتسجيل مغامرة المصوِّر الدبلوماسى الألمانى فليلهم فون هيرفورد *Herford* (١٨١٤ - ١٨٦٦) . ففى أثناء عمله بالقنصلية الألمانية بالقاهرة ، التقط بعض المناظر المثيرة للصحراء المصرية من فوق قمة الهرم الأكبر . وربما يكون أول مصوِّر فى التاريخ يحمل معداته الثقيلة إلى مثل هذا الارتفاع بغية التقاط صور من نقطة شاهقة الارتفاع كهذه[٧] .

وبمرور الوقت ، تمكن المصوِّرون من التقاط جوانب عديدة من مفردات الحياة المحلية لاسيما عالم الحرف بزخمه وجاذبيته وفلكلوريته . وتُعد الصور الخاصة بالحرف الصغيرة مصدراً وثائقياً للاطلاع على آليات الطبقة الدنيا والعوام فى ممارسة أعمالهم علاوة على أنماط حياتهم . وفضلاً عن الحرف ، أضحت الصور الطوبوغرافية مهمة جداً بسبب تأثيرها القوى على الرسامين المستشرقين (٨) .

أيضاً ، انجذب المصوِّرون إلى أروع المناظر الريفية ، الأحياء الشعبية فى المدن الكبرى لاسيما الإسكندرية ، القصور الفخمة ، أعراق ومشاهد شعبية . وفى هذا المضمار ، اشتهر خلال النصف الثانى من القرن التاسع عشر المصوِّرون الفرنسيون من أمثال هنرى بيشارد وإميل بيشارد ، والأرمنى باسكال صباح ، والمالطى أنطون شرانز *Anton Schranz* ، والأمريكى كلاين *Clain* وغيرهم(٩) .

الزواج الأبدى

بيد أن الآثار المصرية القديمة كانت بمثابة القطب الأكبر الجاذب للمصوِّرين وآلاتهم حتى أن القائمين على هذه الصناعة قد طوَّروا من تقنياتها لتُلبى الاحتياجات اللازمة لإنجاز منتج فوتوغرافى رفيع المستوى . ورغم أن المحاولات الأولية لتصوير قلعة محمد على وأبى الهول والأهرامات قد باءت بالفشل ، فإن المحاولات المتكررة لتصويرها قد حققت نجاحات ملموسة خصوصاً معابد فيلة وأبى سمبل . وثمة تقنيات قد ابتُكرت خصيصاً لتناسب ظروف الآثار المصرية . فمثلاً ، ابتكر لوروبور عدسة قادرة على امتصاص الضوء الأبيض دون تحليله بدلاً من استخدام آلة ذات عدسات مركبة من أجل التقاط صور الآثار (١٠) .

أكثر من هذا ، وظَّف بعض المصوِّرين «الآثار المصرية» بمثابة أدوات فوتوغرافية . وفى هذا الخصوص ، نذكر المصوِّر الألمانى هرمان فوجل *Herman Vogel* (١٨٣٤ - ١٨٩٨) الذى جاء إلى مصر فى عام ١٨٦٨ لتصوير النقوش القديمة الموجودة على جدران المعابد والمقابر المصرية . وكان فخوراً بأنه أول شخص بعد آلاف السنين من مراسم الدفن يستخدم مقبرة الملكة تى كـ «غرفة مظلمة» للتصوير الشمسى . ومن أجل تصوير الأفاريز العالية فى المعابد ، وقف فوجل على سقالات وثبت آلة التصوير على حوامل طولها «١٢» قدماً (١١) .

وجدير بالتسجيل أن ثمة بعثات علمية أوربية جاءت إلى مصر بغية التوثيق البصرى للعلوم المختلفة . فمن فرنسا ، جاء المحرر الصحفى والكاتب الفرنسى جون أمبير (١٨٠٠ - ١٨٦٤) إلى مصر فى عام ١٨٤٤ برفقة الخطاط بول دوران لمراجعة دقة البيانات التى انتهى إليها عالم المصريات جون فرانسوا شامبليون . وفى نوفمبر ١٨٦٤ ، جاء عالم الفلك الإنجليزى شارل سميث *Charles Smyth* (١٨١٩ - ١٩٠٠) إلى مصر من أجل قياس وتصوير الهرم الأكبر «خوفو» بهدف التأكد من صحة نظريته القائلة بأن «الذراع» هو وحدة القياس التى كانت تستخدمها «الآلهة» وبناة الأهرام ، وهى نفس الوحدة التى استخدمها النبى موسى ومن قبله النبى نوح عليهما السلام ، وربط النتيجة بوحدة القياس الإنجليزية «الأنش» . وبعد فترة طويلة من التجارب البصرية والمقارنات البحثية ، لم يتمكن سميث من مراجعة القياسات الدقيقة المستخدمة فى بناء الأهرامات ، وأرجعها إلى حسابات وقياسات مستلهمة من الحكمة الإلهية . ولذا ، أطلقت عليه الدوائر البريطانية المختلفة لقب «غبى الأهرامات»[١٢] .

وخلافاً لغبى الأهرامات ، أصبحت الآثار المصرية المصوَّرة «صيحة العصر» التى جذبت إليها أنظار الشباب عبر العالم . ويكفى لتأكيد هذه الحقيقة الإشارة إلى الشاب الأثرى الأمريكى جون جرين *John Greene* (١٨٣٢ - ١٨٥٦) المقيم فى باريس ، وكان عضواً مؤسساً للجمعية الفرنسية الفوتوغرافية ، وكذا ، الجمعية الآسيوية الفوتوغرافية . وفى الثانية والعشرين من عمره ، أنجز صوراً مدهشة اتسمت بدقة وتقنية عالية التعقيد وغير مسبوقة . ففى عامىّ ١٨٥٣ - ١٨٥٦ ، ذهب إلى مصر بغية توثيق آثارها بصرياً . وجاءت إبداعاته بسيطة تعكس شعوراً قوياً بالمكان ومساحته . واستغل الإضاءة ودرجات الظلال بشكل أمثل . وكانت رؤيته غير تقليدية ؛ وربما كان أول من أدرك أهمية السماء فى الشرق . إذ أن مناظره الأثرية الملتقطة من مسافات بعيدة أضفت عليها السماء صبغة إستوائية ، ومن ثم ، أعطت إحساساً أفضل بالمكان مقارنة بما حوله . وبذا ، كان جرين المصوِّر الفوتوغرافى الوحيد الذى صوَّر الآثار المصرية - لاسيما معبد رمسيس بالدير البحرى - من زاوية غير

تقليدية . ولذا ، أطلق عليه «عبقرى آلة التصوير» . وبسبب الإرهاق الشديد فى العمل ، توفى بالقاهرة عن عمر يُناهز الرابعة والعشرين[١٣] .

هذا ، وقد حقق كثير من المصوِّرين الفوتوغرافيين شهرتهم وشيدوا لأنفسهم «مكانة ما» فى الوسط الفوتوغرافى عبر بوابة الآثار المصرية . فمثلاً ، اشتهر المصوِّر البريطانى كول *Cole* بسبب صورة نادرة لـ «أبو الهول» عرضها خلال فعاليات معرض الجمعية الملكية الفوتوغرافية بلندن عام ١٨٦٣ . وحقق هنرى جورينج - رائد بالبحرية الأمريكية - شهرته فى الدوائر الفوتوغرافية من خلال توثيق «المسلات المصرية» بصرياً . وكانت البداية عندما أشرف على نقل مسلة كليوباترا من الإسكندرية إلى الميدان الرئيسى فى نيويورك ، وكان مسئولاً عن التخطيط الكامل للرحلة وتوثيقها فوتوغرافياً . وكانت النتيجة ألبوماً كبيراً يصف بـ «الكلمات والصور» الحدث بأكمله . ونجم عن هذا النجاح ، إنتاج كتاب آخر بعنوان «المسلات المصرية» الذى وثّق فيه فوتوغرافياً للعديد من المسلات الموجودة فى مدن أوربية[١٤] .

وتجدر الإشارة إلى أن أوجست بك مرييت *Auguste Mariette* (١٨٢١ - ١٨٨١) ـ أبو علم المصريات ـ قد تعاون منذ منتصف خمسينيات القرن التاسع عشر مع عدد ليس بالقليل من المصوِّرين مثل تيودول دوفيرا وهيبوليت ديليه وتيودول ديفيريا (١٨٣١ - ١٨٧١) وإميل بشار وإميل بروجش وفيرون *Ferron* وغيرهم . ولم يقف الأمر على مرييت فقط ، إذ إن العالم الأثرى الفرنسى جاستون ماسبيرو قد توسع إلى مدى أبعد من قرينه فى الاعتماد على التوثيق البصرى للآثار المصرية والشرقية فى أعماله العلمية من قبيل «صراع الأمم» و «فجر الحضارة» و «معبر الإمبراطوريات» . وفى هذا الصدد ، استعان ماسبيرو بالإنتاج الفوتوغرافى لحوالى «٢٢» مصوِّراً ، منهم ١٣ فرنسياً ، وثلاثة إنجليز ، والمانيان ، وأربعة غير معروف جنسيتهم . نذكر منهم على سبيل المثال : جوتيه *Goutier* ، جاييه *Gayet* ، دو مورجان *de Morgan* ، هوسوليه *Houssolier* ، جريبو *Grebaut* ، بيندر *Binder* ، براون *Brown* ... إلخ . وبذا ، غدا التصوير الشمسى بالنسبة لعلم المصريات أداة لا غنى عنها فى العمل .

وبموجب هذا الفن ، حصل استكشاف مصر على منفعة متزايدة ، ومثلت رحلات آلات داجير للتصوير عصراً جديداً . إذ أصبحت الصور وثائق يتم الاسترشاد بها ولم تعد مجرد مناظر يتم تأملها . وهكذا ، قام التصوير الشمسى بدور مهم فى استكشاف صروح مصر القديمة وفى دراستها ، وقام بدور فاعل فى اكتشاف سيرابيوم ممفيس وتأسيس أول متحف للآثار المصرية فى بولاق [١٥] .

وقد تبارى المصوِّرون فيما بينهم لتقديم أفضل اللقطات المصوَّرة عن الآثار المصرية . ففى عام ١٨٦٢ ، نشر المصوِّر الألمانى هامر شميديت ألبومين عن « آثار مصر القديمة » و «حكام مصر» [١٦] . وفى عام ١٨٦٥ ، نشر الفرنسى دو بونفيل *de Banville* (١٨٣٧ - ١٩١٧) ألبوماً ضخماً باسم «آثار مصرية» ضم «١٦٠» صورة انتقاها من «٢٢٠» فيلم صورهم فى مصر على مدار خمسة شهور . وقد عرض بعض هذه المشاهد فى معرض الجمعية الفرنسية الفوتوغرافية سنتذاك . وتجدر الإشارة إلى أن أعمال دو بونفيل قد نالت تقديراً رائعاً ووصفه النقاد بقولهم أنه : «عرف دائماً كيف يستخدم الأسلوب الأمثل للتعامل مع اختلاف درجات الحرارة والضوء كما عرف كيف يتعامل مع كل شئ كان يجب عليه أن يصوره»[١٧] . وفى عام ١٨٧٤ ، عرض المصوِّر الإيطالى ألكسندر بريجنولى *Alexander Brignoli* فى المعرض العاشر للجمعية الفرنسية الفوتوغرافية مجموعة من الصور الخاصة بالتنقيبات والاكتشافات الأثرية المصرية تحت عنوان «المتحف المصرى»[١٨] . وفى عام ١٨٨١ نشر الفرنسيان بروجش بك وماسبيرو كتاباً مصوَّراً ضم «٢٠» صورة أصلية لمومياوات وما اتصل بها من أعمال أثرية[١٩] .

وحرىٌّ بالتسجيل أن الولع بالآثار المصرية قد جعل بعض المصوِّرين يُغيِّرون من نشاطهم التصويرى إلى مزاولة المصريات بعد احتكاكهم المباشر بالآثار . فمثلاً ، فى عام ١٨٥٤ ، نشر المصوِّر چون ب . جرين «٩٤» صورة متميزة للآثار المصرية . وقد لاقت هذه المجموعة نجاحاً باهراً فى الأوساط العلمية والفنية والجماهيرية الأوربية مما أغرى المصوِّر بأن ينغمس فى المصريات حتى أنه كشف عن معبد رمسيس الثالث فى الدير البحرى[٢٠] .

وقد تنبهت الصحافة المعاصرة إلى أهمية التصوير الشمسى وخطورته بالنسبة للآثار . وفى هذا الصدد ، تذكر المقتطف : « من النوافل التى تُشكر عليها الحكومة المصرية اهتمامها بحفظ الآثار القديمة فى هذا القطر مصرية كانت أو عربية وإنفاقها الأموال الطائلة على هذا الحفظ . واللجنة المنوط بها حفظ الآثار العربية تصف أعمالها كل سنة بمجموعات تنشرها بالفرنسية والعربية لكى يطّلع الجمهور عليها وكثيراً ما تُثبت فيها صور للمبانى القديمة من مساجد ونحوها وشروح تاريخية جزيلة الفائدة . أما حفظ الآثار المصرية فالذين يتولونهُ من قبل الحكومة لا ينشرون شيئاً عنه باللغة العربية بل باللغة الفرنسية ويُنفقون عليه النفقات الطائلة من أموال المصريين ولا يراه أحد منهم وإذا قام واحد وأراد أن ينشر شيئاً فى العربية عن الآثار المصرية لم يجد من الحكومة أقل مساعدة ولو فى رفع نفقات الطبع » (٢١) .

دنيا الحريم

وهكذا ، كانت مصر المصوَّرة ، أولاً وقبل كل شيء ، هى بلاد الآثار . ورغم فرادة البنية الإنسانية المصرية ، فإنها تبوأت المرتبة الثانية فى الاهتمام الفوتوغرافى . وفى هذا الشأن ، إذا كانت الآثار الملف الأكثر زخماً ، فقد كانت المرأة الملف الأكثر حساسية . إذ أن المرأة الشرقية كانت تخشى أن تلتقطها عدسة آلة التصوير . ولذا ، كانت البورتريهات النسائية من الصعوبة بمكان . وفى هذا الصدد ، جدير بالذكر أن المصَّور الفرنسى إميل فيرنيه *Emile Vernet* (١٧٨٩ - ١٨٦٣) كان صاحب أول صورة خاصة بالنساء ليس فى مصر فقط ، وإنما فى الشرق قاطبة . ففى عام ١٨٣٩ ، التقط صورة لـ «باب قصر حريم الوالى محمد على» . وقد أحدثت هذه الصورة رد فعل مؤثر فى باريس ليس فقط لأنها «أول صورة نسائية» ، ولكن لأن موضوعها خاص بعالم «المرأة الشرقية» الذى يتميز فى الغرب بالغموض والإثارة والجاذبية والرومانسية . وثمة رواية أحادية تذكر أن فيرنيه قام بتعليم الوالى محمد على كيفية استخدام «الرائعة الجديدة» آلة داجير لتصوير بعض زوجاته فى الحريم . بيد أن هذه التجربة قد فشلت لأن فيرنيه «نسى» أن يُحسس الشرائح . وبهذه الحيلة ، تمكن هذا الأجنبى من ولوج الحرملك لاستكمال ما بدأه الباشا (٢٢) . كما يروى الكاتب دو نيرفال

عن المصوِّر الفرنسى بالقاهرة بودوفون دويتس قوله : « بين حين وآخر ، كان يحضر إلى المدينة بائعات برتقال أو قصب وكن يقبلن العمل كموديل . كن ترتضين بلا صعوبة إجراء دراسات عليهن حول أشكال الأعراق الرئيسية فى مصر ، لكن كانت غالبيتهن ترفضن التخلى عن الحجاب الذى يكسو الوجه ؛ فالحجاب هو الملاذ الأخير للحياء الشرقى » (٢٣) .

وبذا ، كانت الظروف المحيطة بتصوير المرأة المصرية عائقاً أمام المشتغلين بهذا الفن . ولذا ، لجأوا إلى العديد من الوسائل لإقناع المرأة بارتياد عالم التصوير . فمثلاً ، يُعلن استديو عبد الله إخوان فى أوئل يونية ١٨٨٧ عبر الصحافة المعاصرة أن : « جميع الحرم اللواتى لا يريدن أن يأخذن صورتهن فى المحل المذكور ، فإن عبد الله إخوان يحضروا بأنفسهم إلى منازلهن لأخذ صورهن »(٢٤) . ويبدو أن النساء لم يقتنعن آنذاك بتصوير « رجل » لهن ، ولذا ، نجد عبد الله إخوان يُعلنون مجدداً أنهم « استحضروا مؤخراً من الأستانة العلية إمرأة بارعة جداً فى فن التصوير بالفوتوغرافية وخصصوا لها مكاناً فى محلهم ... وهى مستعدة لأخذ صور الهوانم والخواتين فى ذاك المكان المحتجب . إن كل سيدة تشرُف ذاك المحل لا يراها أحد من الناس بالكلية» (٢٥) .

وبمرور الوقت ، أصبحت علاقة المرأة بالتصوير الشمسى مادة ساخرة ، وإن كانت ذات دلالات ، فى الإنتاج الصحفى . ففى أوائل عام ١٨٩٦ ، تنشر « المشير » هذه الطرفة (٢٦) :

السيدة : أنا لا أقبل صورتى إذا كان أنفى فيها طويلاً .

المصوِّر : يا مولاتى إن اتقان الصورة يقضى بصحة المشابهة .

السيدة : أرجوكَ يا أفندى أن تعفينى من هذا الاتقان .

وفى أواخر يناير ١٩٢٢ ، تنشر « مجلة الروايات المصوَّرة » هذه الملحة : الفتاة للمصوِّر بعد أن التقط صورتها بآلة التصوير ، اجتهد أن تجعل الأنف دقيقاً بقدر الإمكان . ولِمَ لا أدعه كما هو يا سيدتى ؟!(٢٧) .

بيد أن هذا المناخ الفكاهى يُخفى بداخله ارتياباً شديداً فيما يخص « المرأة المصوَّرة » . فتحت عنوان « المرأة والسفور - الرد على المسلمة السافرة » ، تكتب ح . صفوت مسلمة



صورة صفية زغلول التى اثارت الأزمة

شرقية مقالاً فى جريدة « الأفكار » القاهرية يعكس رؤية مجتمعية سلبية لعلاقة التصوير الشمسى بالمرأة : « فى أى جو من أجواء هذا القطر تريدين أن تبرز صاحباتك الشرقيات سافرات الوجوه أمام الرجال ؟ أفى جو المتعلمين وفيهم مَنْ إذا سُئل لِمَ لم تتزوج أجاب نساء الأمة نسائى ؟ أم فى جو الطلبة ومنهم مَنْ إذا عاد من أوربا لا يحمل فى محفظته أقل من عشر صور لصديقاته ... »(٢٨) .

واستمراراً لهذه الرؤية ، شهد أواخر عام ١٩٢٢ ميلاد معركة صحفية ذات أبعاد فكرية وسياسية بسبب نشر صورة « فخر مصر وأم المصريين حضرة صاحبة العصمة ربة الصون السيدة صفية زغلول »(٢٩). وتكشف منيرة ثابت فى خواطرها بجريدة « السفور » تفاصيل هذه المعركة وأغوارها . إذ شنت جريدة « الكشكول » حملة شنعاء ضد صفية زغلول بسبب نشر صورتها فى بعض الصحف المصرية . ثم واصلت حملتها بسبب عثورها على «صور بعض فضليات المصريات كحرم زغلول باشا وهدى هانم شعراوى وكريمتىّ مرقس بك حنا وغيرهن مثبتة فى احدى المجلات الأمريكية » . وتنتقد منيرة ثابت هؤلاء الذين يستنكرون «المرأة المصَّورة » بقولها : « لقد نقلت إلينا بعض المجلات صور مفيدة هانم فريد وخالدة هانم أديب وغيرهن من نساء الأتراك وقد كن أصل ومنبع الحجاب ولم نسمع فى ذلك كلمة نقد ـ أو استنكار ـ لا هنا ولا هناك . ولكن يظهر أن رجعيى مصر بوجه خاص يعمدون دائماً إلى استنكار كل عمل تأتيه المرأة المصرية وهى فى طريق تطورها »(٣٠).

وتُعلن جريدة « السفور » ذاتها عن رأيها فى صور السيدات المسلمات فى الصحف الأجنبية بقولها : « ... فمن الوجهة الدينية ، ليس ما يمنع السيدة من نشر صورتها مادام الدين لا يمنع من سفورها . وقد نشرت بعض المجلات والجرائد المصرية صور سيدات مسلمات مصريات وغير مصريات فلم يعترض أحد من رجال الدين على ذلك بحجة أن الدين لا يجيزه . ومن الوجهة العامة لا نرى أى محظور فى نشر صورة السيدة كما تُنشر صورة الرجل ، لأنه لا فارق بينهما بالمرة فى هذا الأمر » (٣١).

ويتواصل رد الفعل حتى منتصف عام ١٩٢٣ . وتتبنى جريدة « أبو الهول » حملة ضد صفية زغلول ومؤازريها ، وهى الجريدة التى طالما روجت للثقافة الفوتوغرافية . وتحت عنوان «النهضة النسائية : آراء أوانسنا وسيداتنا فى حالتنا الحاضرة هل من رادع لهن ؟؟؟ تكتب « آنسة فاضلة » أطلقت على نفسها عدوة للمدنية الكاذبة مقالاً لاذعاً ضد زوجة الزعيم : « ... تلك السيدة التى أباحت لنفسها مخالفة دينها بنشر صورتها سافرة على صفحات المجلات . وقد كان هذا حديث الخاص والعام وتناقلته الألسن وانتقده كل أديب وعاقل ...» . وتُثنى كاتبة المقال على صفية زغلول لأنها صرّحت بسخطها «على هذا العمل المنافى للشرع والذى عُمل بغير إرادتها (قال يعنى) وبدون استئذانها ... ولكن ما هى إلا عشية أو ضحاها حتى أتتنى الجورنال دى كير الفرنسية وإذا بى أرى فيها ما أثار دهشتى وأنالنى العجب ... وإذا بى أفاجأ بصورتين لسيدتين مصريتين . احداهما المبجلة المحترمة بطلة حكايتنا الأولى نفسها . والأخرى آنسة من ذوى قرباها !! » (٣٢).

ورغم أن هذه المعركة تكرّس الصراع الفكرى بين الحجابيين والسفوريين واتخذها أعداء سعد زغلول مخلب قط ضده ، فإن ثمة أصوات تعالت وسط هذا الصراع منادية بعدم الزج بالدين فى كل شئ «حباً أن يُصادف حديثاً هوى فى نفوس البعض» وطالبت المتصارعين بالتركيز فى الإصلاح والرهان عليه خصوصاً وأن الصورة قيد العراك « لا تدعو للفتنة » . زد أيضاً ، أنها مجرد صورة شمسية صورتها إمرأة (٣٣).



دولت رياض شحاتة

وتجدر الإشارة إلى أن مصورة أم المصريين هي : دولت رياض شحاتة ؛ أول مصرية تُزاول حرفة التصوير الشمسي . وحسب قول الصحافة المعاصرة : « ... هذه المرة الأولى التى تظهر فيها آنسة مصرية فى ميدان الأعمال العامة . ولأول مرة تظهر فيها آنسة مصرية تحمل علم الفنون الجميلة لتخدم أبناء وطنها وترفع من شأن بنات جنسها وتدل للعالم على أن الآنسة المصرية ذكية الفؤاد ، قوية الإرادة إذا سابقت أختها الغربية في ميدان العمل النبيل كانت وإياها فرسيّ رهان » . وتُراهن الصحافة على أن الإمكانيات إذا توافرت للمصريات ، سيُؤدى ذلك إلى أن «... تفوح نفحات العبقرية التى كانت للفنيات المصريات فى عهد المصريين القديماء » . ولاريب أن الابنة قد تشربت هذا الفن على يدىّ والدها ودرست أسراره عليه علاوة على المصوِّرين الألمان . وقد مارست عملها فى محل والدها بشارع المغربى بالقاهرة . وتدعو الصحافة جمهور النساء إلى تشجيع بنت جنسهن مما « يُضاعف همتها ويُزيد الفن بهاءً بمصنوعاتها الجميلة » . ولعل أهم نتيجة لظهور دولت رياض شحاتة هى « مباشرتها

أخذ صور كثير من السيدات خصوصاً الوطنيات فى خدورهن وكن ولايزلن يأنفن من التوجه إلى محل مصوِّر عام فتكفيهن الحاجة لتكبد أى مشقة كانت » (٢٤).

وهكذا ، يتضح مما سبق أن « المرأة المصوَّرة » ظلت تُثير الجدل حتى فى أوج النهضة الفوتوغرافية . أكثر من هذا ، اعتُبرت الصور النسائية أشياءً جنسية وتعبيراً مجازياً عن الشرق ذاته . وبمرور الوقت ، أصبحت النساء ذاتها رمزاً لوجود التحديث أو غيابه . ومن منظور نقدى استشراقى ، نظر الدارسون إلى صور الشرقيات بمثابة موضوعات سلبية للتصوير وتنفى تمتعهن بأية قوة على نحو ما تجلى - مثلاً - فى فوتوغرافيات المصوِّر النمسوى رودولف هوبر *Rudolph Huber* (١٨٣٩ - ١٨٩٦) الذى أنتج عدداً من الصور «المثيرة جنسياً» لكثير من المصريات ، وكلهن فى أوضاع «فنية» جداً ومن ورائهن جميعاً خلفيات صماء(٢٥) . ولكن خلال الربع الأول من القرن العشرين ، استعانت النساء بنفس التقنية ، أى التصوير الشمسى ، بمثابة شهادة عن التحرر والقدرة على التحكم . على سبيل المثال ، عندما قررت هدى شعراوى وسيزا نبراوى خلع الحجاب ، قامتا بدعوة الصحافة لنشر صورتيهما على نطاق واسع . كما لجأت بعض النساء إلى إقامة صداقات مع ممثلى الصحافة اعترافاً منهن بقدرة الأخيرة على نشر الصور (٣٦).

وإذا كان مثول المرأة أمام آلات التصوير يُعد من أبرز ملامح الربع الأول من القرن العشرين ، فإن التصوير الشمسى منذ اختراعه كان يدور فى الأفلاك السياسية . إذ أنه قد وُلد فى زمن هيمنت فيه نزعات كشفية واستعمارية على العقل الجمعى الأوربى ، ومن ثم ، اصطبغ برؤية أوربا للبشر والأماكن والأشياء وقام بدور مساعد فى احتلالها للبلاد المستهدفة بالاستعمار . فمنذ عام ١٨٦٥ كثفت بريطانيا معرفتها بمصر وجواراتها لاسيما فلسطين وأسست بلندن « صندوق استكشاف فلسطين» لإعداد الخرائط والتقاط الصور . وكان الهدف المعلن لهذا الصندوق « كشف الماضى وإجراء دراسات أثرية وجغرافية » . وبتمويل هذا الصندوق ، انطلق عسكريون بريطانيون ، وعلى رأسهم بالمر ، يستكشفون شبه جزيرة سيناء بهدف « تثقيف تلاميذ العهد القديم ، ومعرفة الطرق التى سلكها اليهود أثناء

خروجهم من مصر » . وقد استغرق هذا المشروع سنتين (١٨٦٨ - ١٨٦٩) ، وطُبعت صوره في ثلاثة مجلدات ضمت نصوصاً عن جغرافية سيناء وقبائلها ونباتاتها وحيواناتها . وتجدر الإشارة إلى أنه في الوقت الذى كانت تتم فيه عملية المسح الجغرافى الاجتماعى لسيناء ، كان ضباط تابعون للبحرية البريطانية يقومون بعملية مماثلة للشاطئ من العريش إلى الإسكندرونة . وعلى مدار النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، التقط الإنجليز آلاف الصور المحفوظة في أرشيف الصندوق آنف الذكر لقرى ومدن وهياكل وحفريات أثرية مختلفة . ولا يُخفى أن هذه الصور وتلك الخرائط كانت بمثابة أدوات استثمرتها الإدارة البريطانية في احتلال مصر عام ١٨٨٢ وفى حربها بجبهة الشام أثناء الحرب العالمية الأولى [٣٧].

وفيما يخص الاحتلال البريطاني لمصر ، جدير بالإشارة المصّور الإيطالى فيوريلو *Fiorilio* - المصوِّر الخاص للأمراء آنذاك - الذى كان واحداً من القلائل الذين مكثوا بالإسكندرية أثناء قصفها في ١١ يولية ١٨٨٢ . وقد قدم دراسة فوتوغرافية منظمة لمشاهد الدمار نشرها تحت عنوان «تذكارات من تحت الأنقاض - الإسكندرية» . ويُعد هذا الألبوم وثيقة فريدة ونادرة تسرد حطام التدمير البريطانى[٣٨] .

ولم يقتصر الأمر على بريطانيا فقط ، ولكنه امتد إلى قوى عظمى أخرى مثل فرنسا وروسيا القيصرية ، وإن كان بدرجات أقل . ففى مطلع ستينيات القرن التاسع عشر ، كلفت الحكومة الفرنسية المصّور ليون ميهيدين آنف الذكر بمسح مصر فوتوغرافياً من أقصاها إلى أقصاها . وفى مطلع ثمانينيات القرن التاسع عشر ، كلفت الحكومة الروسية المصّور اليونانى ج . راؤول *J. Raoult* بعمل مسح فوتوغرافى لشبه جزيرة سيناء لاسيما الأماكن الدينية بها[٣٩] .

ورغم هذه السلبيات ، فقد أسهم مجمل الإنتاج الفوتوغرافى فى تغيير صورة مصر النمطية الاستشراقية القائمة على خيالات الأدباء وإيحاءات الرسامين لاسيما فيما يتعلق بدنيا الحريم والعلاقات الإنسانية والتراث المصرى . ففى المعرض البارسى العالمى ، كانت مصر بروائعها الفوتوغرافية على رأس البلاد الشرقية الممثلة فيما كان يُسمى

« أروقة الشرق » *les galeries d'orient* . وفى عام ١٨٨٩ ، أُقيم المعرض الاستيعادى الذى أعيد فيه إنشاء شارع قاهرى بأكمله ، بل وعُرضت فيه مجموعة مختارة من الصور لاسيما «حمّارة القاهرة» . وبذا ، اشتركت معاً فنون العمارة والماكيت والتصوير الشمسى فى هذا التعاطى الجديد لعالم بعيد يجرى عرضه فى أكبر عاصمة أوربية(٤٠) . وفى خط متواز مع هذه الإيجابيات ، ظلت هناك بعض التيارات الأجنبية التى استغلت «الصورة» لتشويه صورة مصر العامة . ومن هذا القبيل ، التقاط «بعض الأجانب أصحاب الأغراض السيئة» صور أطفال الشوارع والمتسولين وأبناء الفقراء بغية «تسوئ سمعة مصر فى الخارج ، فصاروا يقصدون الأحياء الآهلة بهؤلاء ، ويغرونهم بالنقود ليأخذوا صورهم فى هيئة جم غفير منهم بأشكال مختلفة بشعة المنظر مشوهة الخلقة لعرضها فى أوربا على أنها تُمثل الشعب المصرى تشهيراً بمصر وتسويئاً لسمعتها»(٤١) .

ومهما يكن من أمر ، اطلع الأوربى على «الآخر المصرى» وعلى «مصر الأخرى» الواقعية من خلال الرؤية البصرية الصادقة التى التقطتها عدسات آلات التصوير لتكون بمثابة « بصمات حية » تُسجل وتُوثق وتُؤرخ لمصر : الأشخاص والأماكن والأشياء والظواهر .

الهوامش

(١) *Frédéric Goupil - Fesquet : Voyage d'Horace Vernet en Orient, Challamel, Paris, 1843, P. 33.*

(٢) *Perez : Op.Cit., P. 191.*

(٣) القاهرة : عدد ٤١٣ ، الأحد ٢٤ أبريل ١٨٨٧ ، ص٢ .

(٤) *Perez : Op.Cit., P. 124, 154, 191.*

(٥) المقطم : ٣ ديسمبر ١٨٩٦ ، ص ٤ .

(٦) *Perez : Op.Cit., P. 192, 194.*

(٧) *Ibid : P. 176.*

(٨) *Zevi : Op.Cit., PP. 17 - 20.*

(٩) *Perez : Op.Cit., P. 132, 148, 220.*

(١٠) *Jeffrey : Op.Cit., PP. 16 - 19.*

(١١) *Perez : Op.Cit., P. 229.*

(١٢) *Ibid : P. 125, 222 - 223.*

(١٣) *Ibid : P. 173.*

(١٤) *Ibid : P. 169.*

(١٥) *Ibid : P. 124, 135-138, 140, 144, 146, 156, 160, 162, 166-168, 172, 176-177, 190, 193-198, 205.*

(١٦) *Ibid : p. 174.*

(١٧) *Ibid : P. 128.*

(١٨) *Ibid : P. 143.*

(١٩) *Ibid : P. 145.*

(٢٠) *Ibid : P. 173.*

(٢١) المقتطف : السنة الثالثة والعشرون ، الجزء الخامس ، ١ مايو ١٨٩٩ ، ص ٣٨٧ .

(٢٢) *Perez: Op.Cit., P. 196, 229.*

(٢٣) *de nerval, Gérard : La Voyage en Orient, paris, 1870, Vol .1, P. 161.*

(٢٤) القاهرة : عدد ٤٤٧ ، الخميس ، يونية ١٨٨٧ ، ص ٤ .

(٢٥) نفسه : عدد ٥٠٣ ، الأحد ١٤ أغسطس ١٨٨٧ ، ص ٢ .

(٢٦) المشير : عدد ٦٦ ، الأربعاء ١ يناير ١٨٩٦ ، ص ٥٤٣ .

(٢٧) مجلة الروايات المصوّرة : عدد ٣٦ ، ٢٩ يناير ١٩٢٢ ، ص ١١٧٢ .

(٢٨) الأفكار : عدد ٢٤٩٧ ، الجمعة ٢٦ أبريل ١٩١٨، ص ١ .

(٢٩) العالم المصوّر : عدد ٢٢ ، الإثنين ١٦ أكتوبر ١٩٢٢ ، الغلاف .

(٣٠) السفور : عدد ٣ ، السنة الثامنة ، الجمعة ٢ فبراير ١٩٢٣ ، ص ١

(٣١) نفسه : ص ٢ .

(٣٢) أبو الهول : عدد ١٣٧ ، الثلاثاء ١٩ يونية ١٩٢٣ ، ص ١ .

(٣٣) الشباب : عدد ١٤٤ ، الأحد ٢٨ أكتوبر ١٩٢٣ ، ص ٣ .

(٣٤) النيل المصوَّر : ١٠ يولية ١٩٢٤ ، ص ١٧ .

(٣٥) *Perez: Op. Cit., P. 177.*

(٣٦) هند واصف ونادية واصف (تحرير) : بنات النيل ، لقطات من حركات نسائية مصرية ، ١٩٠٠ - ١٩٦٠ ، الجامعة الأمريكية بالقاهرة ، القاهرة ، ٢٠٠٠ ، ص ١٣ .

(٣٧) لمزيد من التفاصيل حول بالمر ويمثه :

صبرى أحمد العدل : سيناء فى التاريخ الحديث (١٨٦٩ - ١٩١٧) ، سلسلة مصر النهضة ، رقم ٥٧ ، دار الكتب والوثائق القومية ، القاهرة ، ٢٠٠٤ ، ص ص ١١٣ - ١٢٠ .

(٣٨) *Perez: Op. Cit., P. 163.*

(٣٩) *Ibid: P. 196, 207.*

(٤٠) *Ibid: pp. 34 - 35.*

(٤١) حسين فهمى المهندس : الرسالة العملية لعلاج الشئون الاجتماعية ، طبع بمطبعة عيسى البابى الحلبى وشركاه بمصر ، ١٩٤٢ ، ص ٥ .

الملاحــــق

ملحق رقم «١» : فتوى الإمام محمد عبده بخصوص الصور والتماثيل وفوائدها وحكمها

ملحق رقم «٢» : الأدبيات الفوتوغرافية فى مجلة الفنون الجميلة والتصوير الشمسى

ملحق رقم «٣» : مجلة التصوير الشمسى

ملحق رقم «٤» : مشاهد قاهرية نادرة فى القرن التاسع عشر

ملحق رقم (١)

فتوى الإمام محمد عبده بخصوص الصور والتماثيل وفوائدها وحكمها

تاريخ



الشيخ محمد عبده

الجزء الثاني

في المنشآت

يحتوي على بعض رسائله ومقالاته التي نشرت في الجرائد ولوائحه في إصلاح التربية والتعليم الديني ومدافعته عن الدين ورحلته الى صقلية وعلى كتبه ورسائله الى العلماء والفضلاء في الموضوعات المختلفة وعلى بعض حكمه المنثورة

جامعه

السيد محمد رشيد رضا

منشئ المنار

(بمصر)

الطبعة الأولى بمطبعة المنار بشارع درب الجماميز بمصر سنة ١٣٢٤

الصور والتماثيل وفوائدها وحكمها

لهؤلاء القوم حرص غريب على حفظ الصور المرسومة على الورق والنسيج ويوجد في دار الآثار عند الامم الكبرى مالا يوجد عند الامم الصغرى كالصقليين مثلا ، يحققون تاريخ رسمها واليد التي رسمتها ولهم تنافس في اقتناء ذلك غريب حتى ان القطعة الواحدة من رسم روفائيل مثلا ربما تساوي مئين من الآلاف في بعض المتاحف ولا يهمك معرفة القيمة بالتحقيق وانما المهم هو التنافس في اقتناء الامم لهذه النقوش وعد ما أتقن منها من أفضل ماترك المتقدم للمتأخر ، وكذلك الحال في التماثيل وكلما قدم المتروك من ذلك كان أغلى قيمة وكان القوم عليه أشد حرصاً ، هل تدري لماذا ؟

اذا كنت تدري السبب في حفظ سلفك الشعر وضبطه في دواوينه والمبالغة في تحريره خصوصا شعر الجاهلية وما عي الأوائل رحمهم الله بجمعه وترتيبه أمكنك أن تعرف السبب في محافظة القوم على هذه المصنوعات من الرسوم والتماثيل فان الرسم ضرب من الشعر الذي يرى ولا يسمع والشعر ضرب من الرسم الذي يسمع ولا يرى . ان هذه الرسوم والتماثيل قد حفظت من أحوال الاشخاص في الشؤون المختلفة ومن أحوال الجماعات في المواقع المتنوعة مايستحق به أن تسمى ديوان الهيئات والاحوال البشرية . يصورون الانسان أو الحيوان في حال الفرح والرضى والطمأنينة والتسليم . وهذه المعاني المدرجة في هذه الالفاظ متقاربة لا يسهل عليك

تميز بعضها من بعض ولكنك تنظر في رسوم مختلفة فتجد الفرق ظاهرا باهرا يصورونه مثلا في حالة الجزع والفزع والخوف والخشية والجزع والفزع مختلفان في المعنى ولم أجمعها هنا طمعا فى جمع عينين فى سطر واحد بل لأنهما مختلفان حقيقة ولكنكر بما تقتصر ذهنك لتحديد الفرق بينهما و بين الخوف والخشية ولا يسهل عليك أن تعرف متى يكون الفزع ومتى يكون الجزع وما الهيأة التي يكون عليها الشخص في هذه الحال أو تلك . أما اذا نظرت الى الرسم وهو ذلك الشعر الساكت فانك تجد الحقيقة بارزة لك تتمتع بها نفسك، كما يتلذذ بالنظر فيها حسك . اذا نزعت نفسك الى تحقيق الاستعارة المصرحة فى قولك :رأيت أسدا : تريد رجلا شجاعا فانظر الى صورة أبي الهول بجانب الهرم الكبير تجد الأسد رجلا أو الرجل أسدا ،فحفظ هذه الآثار حفظ للعلم فى الحقيقة وشكر لصاحب الصنعة على الابداع فيها . ان كنت فهمت من هذا شيئا فذلك بغيتي أما اذا لم تفهم فليس عندي وقت لتفهيمك بأطول من هذا وعليك بأحد اللغويين أو الرسامين أو الشعراء المفلقين ليوضح لك ماغمض عليك اذا كان ذلك من ذرعه

ربما تعرض لك مسألة عند قراءة هذا الكلام وهي ماحكم هذه الصور فى الشريعة الاسلامية اذا كان القصد . منها ماذكر من تصوير هيئات البشر فى انفعالاتهم النفسية ، أو أوضاعهم الجثمانية ، هل هذا حرام أو جائز أو مكروه أو مندوب أو واجب؟ فأقول لك ان الراسم قد رسم، والفائدة محققة لا نزاع فيها، ومعنى العبادة وتعظيم التمثال أو الصورة قد محي من الاذهان فاما أن تفهم الحكم من نفسك بعد ظهور الواقعة وإما ان ترفع سؤالا الى المفتي وهو يجيبك مشافهة فاذا أوردت عليه حديث: ان أشد الناس عذابا يوم القيامة المصورون : أو ما في معناه مما ورد في الصحيح فالذي يغلب على ظني انه سيقول لك ان الحديث جاء في أيام الوثنية وكانت الصور تتخذ فى ذلك العهد لسببين : الاول اللهو والثاني التبرك بمثال من ترسم صورته من الصالحين والاول مما يبغضه الدين والثاني مما جاء الاسلام لمحوه والمصور في الحالين شاغل عن الله أوممهد للاشراك به فاذا زال هذان العارضان وقصدت الفائدة كان تصوير الاشخاص بمنزلة تصوير النبات والشجر فى

المصنوعات وقد صنع ذلك في حواشي المصاحف وأوائل السور ولم يمنعه أحد من العلماء مع ان الفائدة فى نقش المصاحف موضع النزاع أما فائدة الصور فلا نزاع فيه على الوجه الذي ذكر (١). وأما اذا أردت أن ترتكب بعض السيئات فى محل فيه صور طمعا في أن الملكين الكاتبين أو كاتب السيئات على الاقل لا يدخل محلا فيه صور كما ورد فاياك ان تظن ان ذلك ينجيك من احصاء ما تفعل فان الله رقيب عليك، وناظر اليك، حتى في البيت الذي فيه صور ولا أظن ان الملك يتأخر عن مراقبتك اذا تعمدت دخول البيت لان فيه صورا . ولا يمكنك ان تجيب المفتي بأن الصحيح على كل حال مظنة العبادة فاني أظن انه يقول لك ان لسانك أيضا مظنة الكذب فهل يجب ربطه مع انه يجوز ان يصدق كما يجوز أن يكذب

و بالجلة أنه يغلب على ظني ان الشريعة الاسلامية أبعد من أن تحرم وسيلة من أفضل وسائل العلم بعد تحقيق أنه لاخطر فيها على الدين لامن جهة العقيدة ولا من وجهة العمل . على أن المسلمين لا يتساءلون الا فيما تظهر فائدته ليحرموا أنفسهم منها والا فما بالهم لا يتساءلون عن زيارة قبور الأولياء أو ماسماهم بعضهم بالأولياء وهم ممن لا تعرف لهم سيرة ، ولم يطلع لهم أحد على سريرة، ولا يستفتون فيما يفعلون عندها من ضروب التوسل والضراعة وما يعرضون عليها من الاموال والمتاع ، وهم يخشونها كخشية الله أو أشد . و يطلبون منها ما يخشون ان لا يجيبهم الله

(١) ان الذين رسموا الصالحين والأنبياء انما أرادوا التبرك بصورهم وتعظيمها اكراما لهم وهذا التعظيم يسمى في كل اللغات عبادة وجميع الصور والتماثيل التي كانت عند العرب كانت معظمة للدين ولذلك سمي في القرآن تعظيمها عبادة وكذلك النصارى كانوا يصرحون بأن تعظيم الايقونات ونحوها من الصور عبادة فلما عارض المصلحون في ذلك صار بعض المصرين على ما يسمي تعظيمها اكراما وأصر بعضهم على تسميته عبادة . هذا وان النهي عن التصوير في الاسلام لم يزد على النهي عن تعظيم القبور وتشريفها وبناء المساجد عليها وايقاد السرج عليها وقد فعل المسلمون هذا مع بقاء علتهم بتركون التصوير وفوائده مع انتفاء علة النهي عنه افنؤمن بظاهر بعض الدين ونكفر بحقيقة بعض ؟

فيه و يظنون أنها أسرع الى اجابتهم من عنايته سبحانه وتعالى. لا شك أنه لا عكنهم الجمع بين هذه العقائد وعقيدة التوحيد ولكن يمكنهم الجمع بين التوحيد ورسم صور الانسان والحيوان لتحقيق المعاني العلمية ، وتمثيل الصور الذهنية ،

هل سمعت أننا حفظنا شيئا حتى غير الصور والرسوم مع شدة حاجتنا الى حفظ كثير مما كان عند اسلافنا ؟ لو حفظنا الدراهم والدنانير التي كان يقدر بها نصاب الزكاة ولا يزال يقدر بها الى اليوم أفما كان يسهل علينا تقدير النصاب بالجنيهات والفرنكات ونحو ذلك مادام المثال الاول موجودا بين أيدينا ؟ ولو حفظ الصاع والمد وغيرهما من المكاييل أفما كان ذلك مما ييسر لنا معرفة ماينصرف في زكاة الفطر وما تجب فيه الزكاة من غلات الزرع بعد تغيير المكاييل وما كان علينا الا ان نقيس مكيالنا بتلك المكاييل المحفوظة فنصل الى حقيقة الأمر بدون خلاف.

أظنك توافقني على أنه لو حفظ درهم كل زمان وديناره ومده وصاعه لما وجد ذلك الخلاف الذي استمر بين الفقهاء يتوارثونه سلفا عن خلف كل منهم يقدر المكيال والميزان بما لا يقدر به الآخر حتى جاء فى آخر الزمان أحمد بك الحسيني يخطيء بعضهم ويوفق بين أقوال البعض الآخر بدون ان يكون بين يديه صاع ولا مد من تلك الآصع والامداد ، وما أصعب التخطئة والتوفيق ، اذا لم يكن العيان هو المميز بين فريق وفريق ،

لو نظرت الى ما كان يوجب الدين علينا ان نحافظ عليه لوجدته كثيرا لا يحصى عده ولم نحفظ منه شيئا فلنتركه كما تركه من كان قبلنا ولكن ماقول في الكتب وودائع العلم هل حفظناها كما كان ينبغي أن نحفظها أو أضعناها كما لا ينبغي أن نضيعها !!! ضاعت كتب العلم وفارقت ديارنا نفائسه فاذا أردت أن نبحث عن كتاب نادر أو مؤلف فاخر أو مصنف جليل أو أثر مفيد فاذهب الى خزائن بلاد أوربا تجد ذلك فيها . أما بلادنا فقلما تجد فيها الا ماترك الاوربيون ولم يحفلوا به من نفائس الكتب التاريخية والادبية والعلمية وقد تجد بعض النسخة من الكتاب في دار الكتب المصرية مثلا وبعضها الآخر في دار الكتب بمدينة كبردج من البلاد الانكليزية . ولو أردت أن أسرد لك ماحفظوا وضيعنا من

دفاتر العلم لكنبت لك في ذلك كتابا بضيع كما ضاع غيره وتجده بعد مدة فى يد أوربي فى فرنسا أوغيرها من بلاد أوربا

نحن لانعني بحفظ شيء نستبقي نفعه لمن يأتي بعدنا ولو خطر ببال أحد منا ان يترك لمن بعده شيئاً جاء ذلك الذي بعده أشد الناس كفرا بتلك النعمة وأخذ في اضاعة ماعني السابق بحفظه له فليست ملكة الحفظ مما يتوارث عندنا وانما الذي يتوارث هو ملكات الضغائن والاحقاد تنتقل من الآباء الى الاولاد حتى تفسد العباد وتخرب البلاد ، ويلتقي بها أربابها على شفير جهنم يوم المعاد

ملحق رقم (٢)

الأدبيات الفوتوغرافية فى مجلة الفنون الجميلة والتصوير الشمسى

مجلة الفنون الجميلة
والتصوير الشمسي

السنة الاولى | العدد الاول | مايو سنة ١٩١٣

بسم الله الرحمن الرحيم

مشروع الجمعية الفوتوغرافية المصرية

الحمد لله وكفى والصلاة على عباده الذين اصطفى . وبعد فأحدنا مشتغل بالفنون الجميلة وكلانا مشتغل بالتصوير الشمسي وانما لاسباب خصوصية لا يمكننا ان نشتغل بهذه الامور لمصلحة أمتنا

وقد جمعتنا الصدف يوماً من الايام فلم نشأ ان نذهب هذه الفرصة من دون ان نفيد ونستفيد وبعد التفكير عقدنا النية على القيام بمشروع كبير نظن انه سينيلنا أمنيتنا .

وهذا المشروع هو انشاء جمعية كبرى تضم شمل المشتغلين بالتصوير الشمسي في مصر والشرق وتكون بمثابة نقابة لهم . ولما عرضنا الفكرة الابتدائية على بعض اخواننا المشتغلين بالصناعة استحسنوها وشجعونا كثيراً على اخراجها من حيز القول إلى حيز العمل ولم تمض غير ايام قلائل حتى انضم الينا لفيف من الغواة وارباب الصناعة وشكلنا منا ومنهم جمعية

دعوناها « الجمعية الفوتوغرافية المصرية » وقررنا بعد البحث والمناقشة ان تكون فاتحة اعمالنا تأسيس مدرسة لتعليم الصناعة بجميع فروعها وانشاء مجلة لنشر ما يهم المشتغلين بالصناعة معرفته من اصولها وقواعدها وتخصيص قسم كبير منها للبحث في الفنون الجميلة التي احياها من العدم دولة الامير الجليل البرنس يوسف كمال باشا . وكذلك تأسيس معمل كيماوي كبير لاجراء الاختبارات الكيماوية الفوتوغرافية وتحضير المركبات اللازمة للمصورين والهواة ولا سيما في البلاد الحارة كمصر والسودان واقامة معرض سنوي كبير لعرض اعمال مهرة المصورين وانشط الطلاب

وقد فوضت الجمعية الى احدنا - حسن آصف - طلب التصريح من الحكومة بانشاء المجلة . ولما كان لحكومتنا السنية في كل مشروع ادبي او علمي او فني مفيد يد بيضاء لم تضن بالتصريح بإصدار المجلة التي تتشرف الجمعية بأن تصدرها اليوم بزنم مولانا الخديوي المعظم اعترافاً بفضل سموه على العلوم وأهلها والفنون وأربابها .

وقريباً ان شاء الله تفتح المدرسة ابوابها للطلاب وتحضر من اوروبا المواد الكيماوية اللازمة لاجراء الاختبارات وتجهيز المركبات

والله تعالى نسأل ان يحفظ سمو ولي النعم الحاج عباس حلمي باشا الثاني الخديوي وولي عهده المحبوب وعطوفة وزيره الاكبر محمد سعيد باشا وحضرات نظار حكومته انه السميع العليم .

صاحبا المشروع

حسن آصف . شكري صادق

كلمة الى حضرات القراء والكتاب

ان الغرض من انشاء هذه المجلة الوحيدة في بابها ترقية (١) التصوير الشمسي بجميع فروعه مثل الزنكوغراف والتصوير على الزجاج الاورتوكروماتيكي والتكبير والتصغير وعمل ألواح الفانوس السحري والاوزوتيب والپلاتينوتيب والسنوتيپ والتصوير بأشعة رونتجن X-Rays وعمل صور المكروسكوب وصور النباتات..الخ و(٢) الفنون الجميلة بجميع فروعها وهي التصوير والنحت وفن العمارة والموسيقى والغناء والشعر والادب والتمثيل ولذا فهي تقبل نشر ما يرد اليها من نفثات اقلام المشتغلين بهذه الفنون مع مراعاة ما يأتي :

اولاً — ألاّ يمسوا في كتابتهم الدين والسياسة

ثانياً — الاّ تزيد المقالة الواحدة عن ثلاث صفحات من هذه المجلة

ثالثاً — ان يجتهدوا في بيان المصادر التي اخذوا منها مقالاتهم

رابعاً — ان يحفظوا لديهم صوراً من مقالاتهم

خامساً — ان يكون امضاء الكاتب واضحاً لأن المجلة ترفض كل مقالة تكون بغير امضاء او ممضاة بامضاء مستعار

سادساً — ان تكون اللغة سهلة جداً بحيث يمكن من لا يعرف غير مبادىء القراءة ان يفهمها

﴿ تنبيه ﴾

قررت الجمعية ارسال المجلة مجاناً لمن يطلبها من نظار المدارس الفنية والصناعية ورؤساء الجمعيات والاندية الادبية وأساتذة فن الرسم بالمدارس الاميرية .

التصوير الشمسي

تاريخه



لويز داجير　　　　يوسف نيسيفور نيبيس

التصوير الشمسي فن صناعي لا يزيد عمره الحقيقي عن ثمانين عاماً .
صحيح ان المصريين القدماء وبعدهم اليونانيين والعرب وبعض علماء القرون الاخيرة لاحظوا ان ظل الانسان والحيوان والنبات وكل شيء على وجه الارض يمكن تكوينه بواسطة الاشعة الشمسية ولكنهم لم يحاولوا امساكه بالوسائط الصناعية المعروفة الآن

واول من عرف مزية المرآة والعدسة في تكوين الظل الفيلسوف الانجليزي روجر باكون سنة ١٢٦٧ بعد الميلاد وفي عام ١٥٥٨ صنع جيوفاني باتيستا دلاّ بورتا آلة تصوير بهيئة صندوق صغير

وفي القرن السادس عشر عرف الكيماويون ان كلورور الفضة يسمر لونه عند وقوع اشعة الشمس عليه واكتشف الطبيب الالماني جون هنري شولز في سنة ١٧٢٧ ان لون مخلوط الطباشير ومحلول نترات الفضة يسمر بواسطة اشعة النور

وفي سنة ١٧٧٧ حضر شارلس وليم شيلي كمية من كلورور الفضة وعرضها لاشعة الشمس مدة طويلة ثم اذاب كلورور الفضة الذي لم يتأثر بالاشعة في النوشادر ووجد الفضة المعدنية في الجزء المتأثر بمعاملته بحمض النتريك وترسيب سائل نترات الفضة بكلورور النوشادر . وكذلك عرض للنور كمية من كلورور الفضة المذاب في الماء . ثم بعد ذلك عرّض قطعة من الورق عليها طبقة من كلورور الفضة للطيف الشمسي فوجد ان تأثير اللون البنفسجي أشد من تأثير كل لون آخر في ذلك الطيف

وفي سنة ١٧٩٥ بعث اللورد بروغام - وكان وقتئذ فتى في العقد الثاني من عمره - الى الجمعية الملكية بانجلترا رسالة يقول فيها « انه اذا مرّت الأشعة من ثقب صغير ووقعت على قطعة من العاج المدهون بنترات الفضة إرتسمت عليها صورة ثابتة للشكل المار من الثقب »

وفي سنة ١٨٠٢ كتب توماس ودجوود والسير همفري ديفي رسالة قرئت في المجمع الملكي خلاصتها انه يمكن الحصول على رسوم الصور الزيتية والاظلال بواسطة نترات الفضة وان كلورور الفضة احسن من النترات والجلد احسن من الورق ولكن بالاسف لم يمكنهما امساك تلك الصور بالوسائل الصناعية

وفي عام ١٨١٤ شرع يوسف نيسيفور نيبس في عمل اختباراته

الفوتوغرافية واستعمل كلورور الفضة وكلورور الحديد مع كثير من المواد الكيماوية الاخرى ووضع طبقة من القار على معادن مختلفة وعرضها للنور في الآلة الشمسية مدة بضع ساعات ثم اذاب الاجزاء التي لم تتأثر بالنور بزيت اللاوندة وحاول ان يسود لون اجزاء المعدن المعرضة للنور بواسطة اليود وغيره من المواد وحفر بعض الصفائح بالحمض. وفي سنة ١٨٢٧ قدم اختباراته الى الجمعية الملكية بلندرة ولكن الجمعية رفضت سماع كلامه لأنه أبى ان يشرح طريقة العمل.

من هذا يتضح ان نيبس هو اول رجل في العالم امكنه ان يثبت صورة شمسية او بعبارة اخرى هو اول من حل النظرية التي بقيت قروناً طويلة لغزاً عجز عن حله عشرات من العلماء

وفي سنة ١٨١٩ تكلم السير جون هرشل عن انواع الهيبوسلفيت وخاصية انواعه القلوية في تحليل كلورور الفضة وفي سنة ١٨٢٤ شرع لويز جاك منديه داجير في عمل اختبارات في الفن يريد بها تثبيت الصور التي تتكون في آلة التصوير وفي سنة ١٨٢٦ اكتشف بلارد البرومور وفي سنة ١٨٢٩ اشترك نيبس وداجير في العمل وفي سنة ١٨٣٣ توفى الاول ولكن داجير استمر في عمله مستعملاً اليود في صبغ صفحائح الفضة فاكتشف طريقة الداجيروتيپ المعروفة

ولهذه الطريقة مزايا لا توجد في طرق التصوير الاخرى المعروفة عندنا الآن وهي ان الصورة ترسم ايجابية مباشرة . والطريقة هي ان يعرض لوح فضي مصقول الى ابخرة اليود حتى تعلوه طبقة رقيقة من يودور الفضة ثم يوضع في الآلة ويعرض لاشعة النور وبعد ان ترتسم عليه

الصورة ينقل الى صندوق ويوضع فوق اناء به زئبق معدني ساخن .

فعندما تتصاعد ابخرة الزئبق المعدنية تلتصق بالاجزاء التي تعرضت للنور بنسبة قوة النور الذي تعرضت اليه ثم يذاب اليود الذي لم يتأثر بواسطة محلول الهيبوسلفيت فتتكون عند ذلك صورة ايجابية مقلوبة يميناً وشمالاً .

وهذه الطريقة لم يدخلها بعد مخترعها تعديل الآ في بعض اشياء طفيفة لا اهمية لها على الاطلاق مثل استعمال البروموور مع اليود لزيادة الحساسة .

وهكذا ادهش داجير العالم كله باكتشافه وصار كل من يريد ان يرسم صورة يرسمها بجهاز داجير .

ويروي ان هنري فوكس تالبوت الانجليز شرع في عمل مباحثه سنة ١٨٣٣ وقال هو في سنة ١٨٣٩ انه حصل في سنة ١٨٣٥ على مناظر طبيعية بواسطة آلة التصوير . وفي العام نفسه (اي سنة ١٨٣٩) شرح طريقة الرسم الفوتوغرافي التي استعمل فيها الورق المشبع بملح الطعام . وقد حصل على النوعين المعروفين في التصوير الشمسي «بالسلبي والايجابي» واستعاض ايضاً ببروموور الفضة عن ملح الطعام في عمل الطبقة الحساسة .

وقد اشار السير هرشل باستعمال انواع الهيبوسلفيت في التثبيت وعرض في الجمعية الملكية صوراً شمسية رسمها بنفسه واحداها صورة تيلسكوبه مرسومة بواسطة آلة التصوير

وقد اوضح مونجو بونتون بعد ذلك ان الورق الموضوع في محلول بيكرومات البوتاسيوم يتأثر بعد تجفيفه بأشعة النور وان مركب الكروم الذي يتكون بتأثير النور لا يمكن غسله بالماء

وفي سنة ١٨٤٠ استعمل هرشل لفظي ايجابي وسلبي في الغرض

المصطلح عليه عند المصورين . وفي سنة ١٨٤١ اخترع يوسف بتزفال المدسة المعروفة باسمه الآن وجهزها له فوغتلاندر . ومزية هذه المدسة انها قللت مدة التعريض للنور اللازمة للتصوير بالمدسات الاخرى

ثم اخذ فوكس تلبوت امتيازاً بطريقة الكالوتيپ التي استعمل فيها يودور الفضة على الورق . وبعد ذلك حصل كلوديت على امتياز لاستعمال الزجاج الملون لاسيما الاحمر في انارة الغرف المظلمة . وفي عام ١٨٤٢ شرح هرشل طرق الطبع بواسطة املاح الحديد بما في ذلك طبع الصور باللون الازرق البروسي. وفي سنة ١٨٤٤ استعمل روبرت هنت كبريتات الحديدوز في الكشف والاظهار وفي عام ١٨٤٨ استعمل نيبس دي سنت فكتور ابن اخ نيسيفور نيبس طريقة الالبومين التي وضع فيها طبقة من الالبومين الممزوج بيودور البوتاسيوم على الالواح السلبية وحسسها بنترات الفضة .

وفي عام ١٨٥١ استعمل فردريك سكوت ارشر الكولوديون ثم في سنة ١٨٥٢ شرح تلبوت طريقة حفر الصفائح الايجابية المطبوعة بواسطة اشعة الشمس تحت الواح الزجاج السلبية . وفي سنة ١٨٦٤ استعمل سايس وبولتون مستحلبات الكولوديون ثم اشار مادوكس في سنة ١٨٧١ باستعمال الجيلاتين بدل الكولوديون .

ومن هنا ابتدأت دائرة الاكتشاف تتسع والمعامل الكبرى تتأسس لتحضير الآلات والمدسات الفوتوغرافية والادوات حتى اصبح المشتغلون بالتصوير يعدون بالملايين بعد ان كان عددهم منذ نصف قرن تقريباً لا يزيد عن عدد اصابع اليد الواحدة . وفي الاعداد التالية ان شاء الله نفصل ما اجملناه هنا والسلام .

النور الصناعي

حضّر الدكتور كربس مركباً غير قابل للفرقعة وقليل الدخان اساسه المغنيسيوم او مسحوق الالومنيوم وكبريتات النحاس الفبرمبلور أو شب الكروم . وهـذا المركب يتكوّن من جزء واحد من شب الكروم وجزء واحد أيضاً من مسحوق المغنيسيوم أو ستة اجزاء من كبريتات النحاس الفبرمبلور وثلاثة اجزاء من مسحوق المغنيسيوم وجزء واحد من مسحوق الالومنيوم. وهذا المركب أقل دخاناً من الخاليط المحتوية على الكلورات فضلاً ان الدخان يتصاعد منه بسرعة حتى يمكن اعادة الاضاءة بالمخلوط بدون انتظار.

واليك بعض مركبات اخرى يمكن استعمالها للاضاءة عند الحاجة :

	المادة	المقدار	
(١)	مسحوق المغنيسيوم	٥	اجزاء
	اوكسيد السيريوم	٣	«
(٢)	مسحوم المغنيسيوم	٢٥٠	«
	مسحوق اوكسيد السيريوم	١٥٠	«
	حمض فاناديك	٨	«
(٣)	مسحوق المغنيسيوم	٥	«
	اوكسلات السيريوم	٢	«
(٤)	مسحوق مغنيسيوم	٥	«
	اوكسيد السيريوم	١	«
	هيدروكسيد الكالسيوم	١	«
(٥)	مسحوق المغنيسيوم	٥	«
	اوكسيد المنجنيز	١	«
(٦)	مسحوق المغنيسيوم	١٠	«
	اوكسيد السيريوم	٢	«
	اوكسيد المنجنيز	١	«

والمدة التي يضيئها ٢ الى ٣ جرام من المساحيق الآنفة الذكر هي نصف دقيقة ـ وهي مدة كافية للتصوير .

مذكرات عمومية في التصوير الشمسي

مظهر الميتول والهيدروكينون

ميتول ٤ جرام
سلفيت الصوديوم ١٠٠ »
هيدروكينون ٧ر٥ »
كربونات الصوديوم ٧٥ »
ماء مقطر ١٠٠٠ سنتي متر مكعب

تضاف الى هذا المركب كمية من الماء المقطر مساوية له عند الاستعمال

سائل تثبيت مع الشب

شب (سائل مركز) ١٠٠٠ سنتي متر مكعب
سلفيت الصوديوم (سائل مركز) ٢٠٠ الى ٣٠٠ سنتي متر مكعب
سائل الهيبوسلفيت (بنسبة ١ الى ٥) ١٠٠٠ الى ١٥٠٠ سنتي متر مكعب

سائل مزيل للهيبوسلفيت

براوكسيد الهيدروجين ٢٥ سنتي متر مكعب
ماء مقطر ١٠٠٠ « « «

بعد غسيل الزجاج السلبي جيداً في الماء يغطس في هذا السائل مدة دقيقتين فقط ثم يغسل بالماء ويجفف. واذا تعذر ايجاد البراوكسيد فيغسل الزجاج السلبي بالماء مدة دقيقة واحدة ثم يوضع في حوض به ماء مذاب فيه قليل من برمنغنات البوتاسيوم وعند ما يزول لون البرمنغنات البنفسجي الجميل يغسل الزجاج جيداً بالماء ويجفف .

طريقة منكهوفن في تقوية الزجاج السلبي

أ برومور البوتاسيوم ٢٣ جرام

	بيكلورور الزئبق	٢٣ »
	ماء مقطر	١٠٠٠ سنتي متر مكعب
ب	سيانور البوتاسيوم النقي	٢٣ جرام
	نترات الفضة	٢٣ »
	ماء مقطر	١٠٠٠ سنتي متر مكعب

والطريقة هي ان يذاب السيانور والفضة كل بمفرده في كمية من الماء ثم يضاف الثاني الى الاول حتى يتكون راسب ثابت ثم يترك المخلوط مدة ١٥ دقيقة وبعد الترشيح يضاف الى المحلول المرموز له بحرف (ب) باقي الماء.

وعند الاستعمال يوضع الزجاج السلبي في المحلول المرموز له بحرف (أ) حتى يبيض لونه ثم يغسل جيداً في الماء ويوضع في المحلول المرموز له بحرف (ب) واذا زادت التقوية فيمكن التخفيف بسائل هيپوسلفيت الصوديوم المخفف.

طريقة إدر في تخفيف الزجاج السلبي

سيانور البوتاسيوم	٥ جرام
يودور البوتاسيوم	٢ »
بيكلورور الزئبق	٢ »
ماء مقطر	١٠٠٠ سنتي متر مكعب

والطريقة هي ان يذاب الزئبق ثم اليودور وبعدهما السيانور. والاخير يذيب الراسب الاحمر المتكون من الزئبق واليودور. وفعل هذا المخفف بطيء ولكنه لا يتلف الزجاج الحساس.

طريقة تحضير ورنيش بارد

سلولويد	١٠ جرام
خلات الاميل	٥٠٠ سنتي متر مكعب

صناعة الحفر على الزنك

طرق حفر الخرائط والرسوم والصور والطبع بالألوان [1]

تمهيد

الحفر على الزنك هو من اهم فروع التصوير الشمسي لأن بواسطته يمكننا الحصول على عشرات من الرسوم والصور الفنية بكل سرعة وسهولة وبثمن بخس جداً

وللحفر خواص حسنة كثيرة منها الامانة في النقل والمحافظة الكلية على دقائق الاصل وامكان التكبير او التصغير وغير ذلك مما لا نحصل عليه اذا استعملنا اية طريقة صناعية اخرى

ويستخدم هذه الصناعة في هذه الايام كثير من المشتغلين بالعلوم والفنون والصنائع مثل المهندسين والبنائين والمصورين والرسامين والمؤلفين وارباب الصحف والتجار ... الخ

وطريقة الحفر على الزنك (الزنكوغراف) وان تكن قد حلت مكان الليثوغرافيا والحفر باليد فانه يجب ملاحظة انها مجرد واسطة موصلة الى نقل شيء كأصله ولذا يجب الاعتناء في تحضير الصور او الرسوم او الخرائط المراد الحصول على صور منها بهذه الطريقة .

(١) ملخص محاضرة القاها جناب المستر كير في رئيس القسم الفوتوغرافي بمصلحة المساحة بالجيزة .

ولما كان لتحضير الخرائط الجغرافية اهمية عظمى فقد رأينا ان نبين هنا مايجب على الطالب عمله قبل الشروع في نقلها بآلة التصوير الزنكوغرافي وحفرها .

تحضير الخرائط

يجب ان يكون الورق المراد الرسم عليه ابيض ناصعاً او مائلاً قليلاً الى الزرقة وناعماً . ويلاحظ ان اقل أثر للصفرة فيه يظهر في الصورة اسمر . واذا كان خشناً فيصعب رسم الخطوط الطويلة فيه مستقيمة لا سيما اذا كانت رفيعة جداً . وعند تصوير الاشكال المرسومة على هذا الورق تلقي الخشونة على الورق ظلاً يتلف الصورة عند طبعها

ويجب قبل تحبير الرسم محو الرصاص حتى لا يترك غير اثر ضعيف يمكن ان يكون مرشداً للمحبر لأن الخطوط تظهر عند النقل مكسرة .

ويجب جعل الرسم خطوطاً سوداء قاتمة او نقطاً اما النور فيها فيجب عمله بهيئة خطوط رفيعة او نقط رفيعة ولكن من نوع الحبر المستعمل للظل

واذا امكن رسم مسوذات الخرط بحبر ازرق باهت بدل الرصاص فيكون اصوب بكثير لانه يستغنى في هذه الحالة عن محو الرصاص لأن اللون الازرق الباهت يظهر عند النقل ابيض ناصعاً

ويلاحظ عند تنظيف الرسم بعد تحبيره ان تبقى الخطوط ناعمة لا خشنة من كثرة المحو ومن الخطأ استعمال المطاط (اللستك) لهذا الغرض لانه يتلف الخطوط ويجعلها خشنة وتفضل استعمال لباب الخبز الطري لأنه لا يؤثر على الخطوط ادنى تأثير يظهر فيا بعد .

تحضير الرسوم

واذا اريد رسم الصور لنقلها وحفرها فيجب ان يجري ذلك على ورق النقل الابيض او الابيض المائل الى الزرقة ولكن لحذر من استعمال الورق الاصفر. وعلى الرسام ان يحفظ هذا الورق دائماً في الظلام لأن تعريضه للنور كثيراً يتلفه

الكتابة على الخرط

ويجب في كتابة الاسماء او طبعها على الخرط ان تكون الاحرف واضحة وحادة وبمستوى واحد ولا يجب غرسها في الورق لئلا يظهر عليها ظل يتلف شكلها. وفضلاً عن هذا يجب ان يكون الحبر خالياً من المواد الزيتية لئلا ينتشر الزيت على الورق فيصفر لونه وعند النقل يظهر اسود كالاحرف .

حفظ الخرط وورق النقل

ويجب حفظ الخرط وورق النقل دائماً مسطحاً لأن لفه يجعله قابلاً للتلف بسرعة . والحذر من وقوع الاقذار عليه لانها حتما تظهر عند النقل

وبعد تحضير الرسم يحضر الزجاج السلبي الحساس بالطريقة المعروفة « بطريقة الكولوديون الرطب»

« طريقة الكولوديون الرطب »

كانت طريقة الكولوديون الرطب مستعملة عند جميع المصورين فيما مضى وكانوا يستخدمونها في رسم صور الاشخاص والمناظر الطبيعية والمباني وما شاكلها ولما اكتشفت طريقة تحضير الالواح الهلامية الجافة

السريعة التأثر بالنور تركت « طريقة الكولوديون الرطب » وقصر استعمالها على نقل الصور في صناعة الحفر على النحاس والزنك لان الالواح المحسسة بهذه الطريقة ابطأ بكثير من الالواح الحديثة والمطلوب هو ان تكون بطيئة. فضلاً ان لها خاصية لا توجد في الالواح الحديثة وهي ان الظل يكون فيها اسود قاتماً والنور ابيض شفافاً (يتبع)

مذكرات في الزنكوغراف

تحضير الكولوديون اليودي

اثير كبريتيكي درجة ٧٢٥ ر٠	١٠٠	سنتي متر مكعب
الكحول درجة ٨٠٥ ر٠	٤٠	« « «
بيروكسيلين	٢ر٧	جرام
يودور الامونيوم	٠ر٧	«
يودور الكادميوم	١	«
الكحول درجة ٨٣٠ ر٠	٤٠	سنتي متر مكعب

(ملحوظة) هذا الكولوديون يظهر بمظهر البيروجاليك الحمضي

تحضير السائل المحسس للكولوديون

نترات الفضة المبلورة النقية	٧٥	جرام
ماء مقطر	١٠٠٠	سنتي متر مكعب
حمض نتريك	٠ر٢	« « «

اعلانات

لونابارك (وادي القمر)

افتتح هذا المتنزه الكبير في غضون شهر ابريل واستحضر عدة العاب جميلة خلاف ألعابه الكثيرة المعروفة وهو احسن مكان للرياضة في القاهرة .

كازينو كورسال

بشارع جلال بالتوفيقية بمصر

احسن ملعب يمكن ان تقصده العائلات للرياضة وسماع الاغاني ومشاهدة الالعاب الافرنجية .

سنماتوغراف بيوغراف

بشارع جلال بالتوفيقية بمصر

(سنماتوغراف ڤيولت سابقاً)

تعرض فيه كل ليلة اجمل المناظر التخيلية والطبيعية والروايات الادبية والاخلاقية .

سنماتوغراف البديع

بقاعة كلير بشارع بولاق امام التلغراف المصري

يعرض في كل ليلة مناظر لطيفة وروايات بديعة

مجلة الفنون الجميلة
والتصوير الشمسي

السنة الاولى | العدد الثاني | يونيه سنة ١٩١٣



المصور الايطالي الشهير

ليوناردو دافنشي

التصوير الشمسي

الآلات التصوير ــ انواعها وكيفية استعمالها

آلة التصوير الشمسي هي عبارة عن جهاز يحمل في واجهته الامامية عدسة للتصوير وفي واجهته الخلفية لوحاً حساساً لارتسام صور المرئيات التي تنفذ من العدسة عليه .

وتوجد في المتجر جملة انواع من هذه الآلات وهي مقسمة بحسب حجمها وكيفية تركيبها الى قسمين احدهما ثقيل الحمل ويستعمل في الغالب لتصوير الاشخاص الثابتين ونقل الخطوط والرسوم والصور والآخر خفيف الحمل ويستعمل في الغالب لتصوير المناظر الطبيعية وصور الحفلات وبالجملة جميع الاشياء المتحركة .

اما النوع الثقيل الحمل فله بالاجمال شكل واحد ويتركب عادة من:

اولاً ـ جسم الآلة وهو عبارة عن غرفة مظلمة بشكل منفاخ مبطن بقماش اسود .

ثانياً ـ واجهة امامية وهي عبارة عن اطار من الخشب تتركب عليه لوحة مثقوبة من الوسط ثقباً يسع العدسة. وهذا الاطار اما ثابت في مكانه او متحرك على قضبان لها اسنان والاول يستعمل عادة لنقل الخطوط والرسوم والصور والثاني يستعمل لتصوير المناظر والاشخاص .

ثالثاً ـ واجهة خلفية وهي عبارة عن اطار مركب عليه لوح من الزجاج المصنفر يمكن استبداله عند التصوير بصندوق يعرف بالمحفظة وهو الذي

توضع فيه الواح الزجاج الحساسة المراد التصوير عليها . وهذا الاطار يكون ثابتاً اذا كانت الواجهة الامامية متحركة ومتحركاً على قضبان اذا كانت الواجهة الامامية ثابتة فضلاً انه يكون احياناً متحركاً من الوسط .

رابعاً ـ محفظة او اكثر للزجاج الحساس وهذه هي المعروفة (بالشاسيه) .

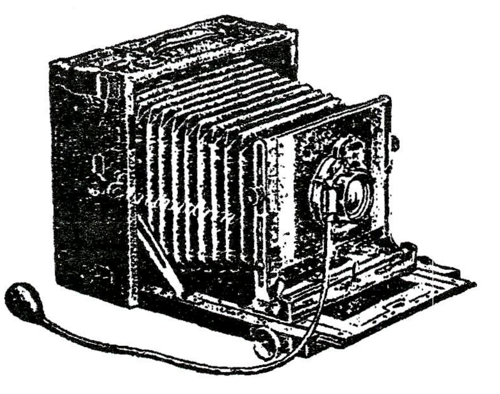
خامساً ـ قاعدة اما ثابتة أو مرتكزة على عجل صغير أو مؤلفة من قوائم وكلا النوعين قابل للرفع والانخفاض

سادساً ـ عدسة اما مفردة او مزدوجة ولها غطاء او جفن يقوم مقامه. واللوحة المركبة عليها هذه العدسة قابلة للتحريك يميناً او شمالاً والى اعلى او اسفل بحسب الحاجة

سابعاً ـ ميزان ماء



وهذا النوع من الالات يصنع عادة من خشب الجوز المخزون ويلوّن باللون الاصفر الذهبي . ويلاحظ في مشتراه جودة الخشب والمادة المصنوع منها المنفاخ واحكام الصنعة



اما النوع الخفيف الحمل فقد تفننت المصانع في عمله والشائع الاستعمال منه عند المصورين والهواة هو :ـ

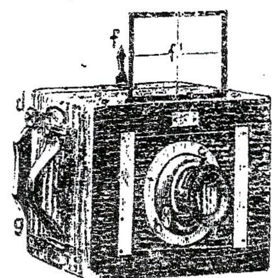
اولاً ـ الشكل

المصنوع بهيئة الصندوق المستطيل وهو عبارة عن صندوق من الخشب المدهون من الداخل بالبوية السوداء وفي واجهته الامامية عدسة مركب عليها جفن يفتح ويغلق بحسب ارادة المصور فيمكن جعل المدة ساعات او دقائق او ثواني او كسر صغير جداً من الثانية الواحدة . ويقوي النور ويخففه في العدسة جهاز من النوع المعروف بديافراجم ايريس . وفي داخل هذا الصندوق مخزن لعدة محافظ للزجاج الحساس او الشريط الحساس المعروف « بالفلم »

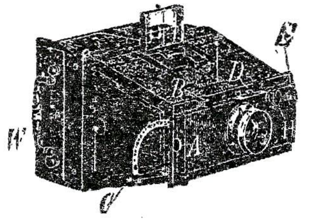
ثانياً ـ الشكل المعروف بالكوداك وهو عبارة عن صندوق مستطيل الشكل غير سميك اذا ضغط الانسان على زر فيه انفتح باب في داخله منفاخ في واجهته الامامية التي تتحرك على قضبان عدسة بالشكل الذي اسلفناه بزيادة نابض او نفاخة من اللستك متصلة بانبوبة لفتح الجفن واغلاقه بسهولة . وهذه الواجهة تتحرك يميناً وشمالاً والى أعلى وأسفل . وهم يضعون في اعلاها عادة صندوقاً صغيراً من البلور لرؤية الاشباح فيه . وفي القاعدة التي تتحرك عليها الواجهة المذكورة لوحة مقسمة لمعرفة المسافة بين الآلة وبين المرئيات .

اما الواجهة الخلفية ففيها اطار به لوح مصنفر للاستعاضة به عن الصندوق البلور آنف الذكر وهذا يستبدل عند التصوير بالمحفظة المحتوية على اللوح الحساس او بغطاء يمنع نفاذ النور عن الشريط « الفلم » الحساس الآمن ثقب عليه ورقة من نوع البرشمان الاحمر لرؤية نمرة قطعة « الفلم » المراد التصوير عليها منعاً للخطأ

ثالثاً ـ نوع كالآنف الذكر مركبة عليه مرآة بشكل هندسي ترى المصور الشكل المراد تصويره بطريقة واضحة ويعرف « بالريفلكس »



رابعاً ـ نوع بهيئة النظارة المقربة داخله مخزن للزجاج الحساس وهو لا يختلف عن النوع الاول الآ في شكله الخارجي ويعرف « بالجومل »



خامساً ـ نوع بالشكل المتقدم وانما له عدستان بدل واحدة . واللوح الحساس يقسم بفاصل من الخشب الى قسمين ترتسم في كل منهما صورة الشكل مع اختلاف بسيط في الصورتين بسبب وضع العدستين ويسمى « بالستيريوسكوب »

سادساً ـ نوع بالشكل الاول وانما له عدة عدسات بدل واحدة وغالباً تكون ستة او اثنتي عشرة او اربعاً وعشرين عدسة واللوح الحساس يقسم بفواصل من الخشب بقدر عدد العدسات وترتسم في كل جزء منه صورة مماثلة للأخرى بقدر طابع البريد وهذا النوع يعرف « بآلة طوابع البريد » وانما يلاحظ عند التصوير ان توضع صورة ايجابية كبيرة امام الآلة لترتسم على اللوح الحساس بواسطة العدسات الكثيرة الموجودة في واجهة الآلة الامامية

سابعاً ـ نوع بشكل صندوق مستطيل في احد جوانبه المستطيلة عدسة متحركة على هيئة نصف دائرة مركبة على بوق من الجلد . ومزية

هذا النوع ان المصور يتمكن من رسم المناظر بزوايا كبيرة من الجانبين ويسمى « بالبانوراميك »

ثامناً — نوع بشكل صندوق داخله آلة لرسم المناظر المتحركة (السينماتوغرافية) وهذه المناظر ترسم على « فلم » له مخزن مخصوص في داخل الآلة ويلتف بحركة منتظمة على اسطوانة . ويسمى هذا النوع « بآلات التصوير السينماتوغرافي »

وتوجد انواع أخرى لا تختلف في تركيبها كثيراً عما ذكر . هذا بخلاف آلات التكبير والتصغير والتصوير بالالوان الثلاثة بالطريقة الحديثة والزنكوغراف والميكروغراف . . . . الخ

وفي الاعداد التالية نفصل ما اجملناه هنا لا سيما عند كلامنا على العدسات وانواعها ومزاياها والسلام م ؟

تحضير كلورور الذهب

من مخاليط الذهب كالعملة الذهبية والمصوغات

يلاحظ في تحضير كلورور الذهب ان جميع انواع الذهب المستعملة في ضرب المسكوكات وصياغة ادوات الزينة الذهبية غير نقية بل مخلوطة بالنحاس والفضة وجملة معادن اخرى . ولذا يجب عند تحضير كلورور الذهب منها تنقيتها اولاً من جميع المعادن المخلوطة بها .

ويلاحظ عند حل الذهب ان سائل التحليل يختلف في تركيبه باختلاف المعادن المخلوط بها الذهب وان المركب اللازم للتحليل لا يمكن معرفته الا بالتجربة . وعلى

مذكرات عمومية في التصوير الشمسي

طريقة تلوين وتثبيت ورق السلويدين

١ — غير اللماع

يجب حفظ هذا الورق لحين الاستعمال داخل مظاريفه في اماكن نظيفة جافة مع ملاحظة ان تبقى الطبقات الحساسة متقابلة .

وعند الطبع- اذا اريد التلوين بالبلاتين- يجب ابقاء الورق في النور حتى يتحول سواد الظل الى لون برونزي معدني ثم يغسل بالماء حتى يصير لونه احمر جميلا . واليك مركب التلوين الذهبي :

أ ماء مقطر ١٠٠٠ سنتيمتر مكعب

بورق ١٠ جرام

ب كلورور الذهب ١ جرام

ماء مقطر ١٠٠ سنتي متر مكعب

وعند الاستعمال يضاف ٥٠٠ سنتي متر مكعب من حرف أ الى ٣ سنتي متر مكعب من حرف ب . وتوضع الاوراق المطبوعة في هذا السائل حتى يصير لونها ثابتاً ثم تغسل جيداً بالماء وتوضع في مركب البلاتين التالي :

ماء مقطر ١٢٠٠ سنتي متر مكعب

كلورو بلاتينيت البوتاسيوم ١ جرام

حمض فوصفوريك سائل ١٠٠/١٢٠ ١٥ سنتي متر مكعب

و بعد ان يسود لونها تغسل جيداً بالماء وتثبت مدة عشرة دقائق في هيبوسلفيت الصودا بنسبة ٥ اجزاء الى مائة من الماء ثم تغسل جيداً بالماء وتلصق على الورق المقوى وتصقل جيداً بآلة الصقل

ويمتاز هذا الورق بسرعة تلوينه وتثبيته ولذا يجب ان لاتزيد كمية المواد عما هو

مذكور هنا وان يرشح سائل البلاتين أثر التلوين به في كل مرة ولا بأس من تقويته بعد الترشيح بأضافة قليل من المركب التالي عليه :

ماء مقطر ١٠٠ سنتي متر مكعب

كلورو بلاتينيت البوتاسيوم ١ جرام

حمض فوسفوريك سائل ٪٢٠ ١٥ سنتي متر مكعب

٢ - اللماع

حضر احد مركبات التلوين التالية :

(١) أ — ماء مقطر ١٠٠٠ سنتي متر مكعب

سلفوسيانور الامونيوم ٥ جرام

ب— كلورور الذهب ١ جرام

ماء مقطر ١٠٠ سنتي متر مكعب

عند الاستعمال يضاف ٢٠ سنتي متر مكعب من حرف ب الى ٥٠٠ سنتي متر مكعب من حرف أ

(٢) ماء مقطر ١٠٠٠ سنتي متر مكعب

شب ٦ جرام

حمض ليمونيك ٦ جرام

سلفوسيانور الامونيوم ٢٤ جرام

كلورور الذهب ٪١٠٠ ٤٠ سنتي متر مكعب

(٣) ماء مقطر ١٠٠٠ سنتي متر مكعب

سلفوسيانور الامونيوم ٦ جرام

خلات الصودا المبلورة ٣٠ جرام

محلول كلورور الذهب ٪١٠٠ ٤٠ سنتي متر مكعب

ثم حضر مركب التثبيت التالي :

ماء مقطر ١٠٠٠ سنتي متر مكعب

هيبوسلفيت الصودا ١٠٠ جرام

وعند الاستعمال اطبع الورق الحساس اولا بلون اغمق من اللون الذى انت طالبه ثم ضعه في احد سوائل التلوين السالفة وعند ماتراه تلون باللون الذي ترغبه اغسله جيداً بالماء ثم ثبته مدة عشرة دقائق في سائل التثبيت الآنف الذكر وبعد ذلك اغسله بالماء جيداً مدة نصف ساعة وضعه على الأرين افرخ من ورق التنشيف ثم قص اطرافه بمقص ونشيه والصقه ثم اتركه حتى ينشف وبعد ذلك اصقله جيداً بآلة الصقل المعروفة

صناعة الحفر على الزنك

طرق حفر الخرائط والرسوم والصور

والطبع بالألوان

(تابع ماقبله)

تنظيف الزجاج

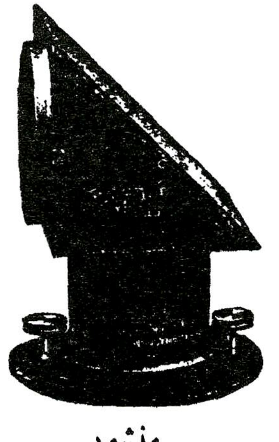
يجب ان تكون الواح الزجاج التي تحضر عليها الصور السلبية من النوع المصقول الجيد الخالي من الفقاقيع والخدوش . وكيفية الاستعمال هي ان تنظف اولاً بالمواد الكيماوية وذلك بوضعها في محلول بيكرومات البوتاسيوم المركز بعد اضافة كمية مساوية من حمض الكبريتيك المخفف بالماء بنسبة ٢٠ في المائة عليه . وبعد ذلك تغسل بالماء ثم تفرك من الجانبين

بعجينة مصنوعة من مسحوق طرابلس والماء المضاف اليه بضع نقط من سائل النوشادر . وعند ما تجف العجينة يفرك الزجاج بقطعة من القماش النظيف الناعم ثم يصقل بقطعة نظيفة من جلد التنظيف الجيد.

وهذه العملية في منتهى الاهمية لأنها اعظم مساعد على النجاح في العمل واذا ترك على الزجاج اقل أثر المواد الدهنية او الاقذار فانه حتماً يؤثر على العملية في ادوارها التالية فتنفصل المادة الجيلاتينية عن الزجاج اثناء الاظهار او التجفيف

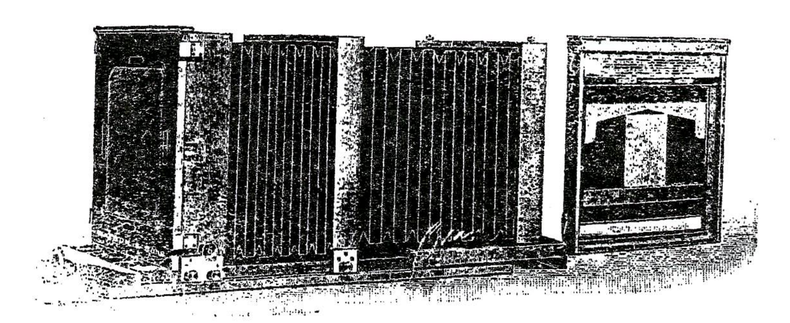
وبعد عملية التنظيف المذكورة يجب وضع شريط رفيع من الالبومين او محلول اللستك على حافة اللوح المراد تحسيسه وذلك بقطعة صغيرة من القطن بحيث لا يزيد عرضه عن السنتيمتر الواحد وبعد هذه العملية يترك اللوح ويشرع في تحضير آلة التصوير

تحضير آلة التصوير



منشور

آلة التصوير الزنكوغرافي هي عبارة عن غرفة مظلمة لا ينفذ اليها النور الاّ من عدسة ركب عليها منشور من البلور الغرض منه قلب المرئيات يميناً وشمالاً لترى معكوسة في اللوح المصنفر الموضوع عاموديا خلف الغرفة المظلمة وهذا اللوح يقدم باطاره الخشبي ويؤخر بواسطة عجل يسير فوق قضبان من النحاس لها اسنان



والغرض من ذلك التقديم والتأخير اظهار دقائق الرسم على اللوح المصنفر ويكون ذلك اما بالتجربة او بطريقة حسابيةلا لزوم لشرحهاهنا.

تحضير الزجاج الحساس

وبعد ذلك يذهب المصور الى الغرفة المظلمة لتحضير الزجاج الحساس والطريقة هي ان يأخذ لوح الزجاج الذي نظفه بالمواد الكيماوية ويضع عليه طبقةمن الالبومين ويضعه على مسند لوضع طبقة من الكولوديون اليودي البرومي عليه . اما الكولوديون نفسه فهو عبارة عن سائل كثيف يحضر بأذابة قطن البارود في مزيج من الكحول والاثير الكبريتيكي بكميات متساوية تقريباً . وبعد ان تتطاير مواد التحليل من السائل تتكون على الزجاج طبقة شفافة رقيقة جداً .

وطريقة جعله حساساً هي ان يوضع عليه قبل وضعه على الزجاج انواع مخصوصة من البرومور واليودور قابلة للذوبان في واحد على الاقل من السوائل المذيبة لقطن البارود واكثر هذه الاملاح استعمالا برومور ويودور الكادميوم والامونيوم والزنك وكلها قابلة للذوبان في الكحول.

ثم ينقل اللوح الموضوعة عليه طبقة الكولوديون البرومي اليودي الشفاف الى حوض معد للتحسيس موضوعة فيه كمية كبيرة من محلول

نترات الفضة بنسبة ٨ في المائة . وهنا يتغير حالاً لون شريط الكولوديون فيصير ابيض بلون اللبن ويزداد هذا اللون ظهوراً حتى يصير بلون القشطة. والسبب في ذلك هو ان مواد اليودور والبرومور التي لا لون لها الموجودة في الكولوديون تتحول الى يودور وبرومور الفضة ولكليهما لون ابيض مائل الى الصفرة . وهنا تكون الطبقة شديدة التأثر بالنور الابيض . ولا يمكن تحديد المدة اللازمة للتحسيس في محلول نترات الفضة لأن حرارة السائل لها تأثير على المدة وانما على كل حال لا تزيد عن خمس دقائق. والآن يكون اللوح معداً لرسم الصورة عليه فيوضع في محفظة (مكبس) مخصوص ويوضع في آلة التصوير ويعرض للنور بطريقة التصوير الشمسي وبعد ارتسام الصورة عليه يشرع في اظهاره وتثبيته في الغرفة المظلمة التي يجب ان تكون منارة بالنور الاصفر

اما سائل الاظهار فيتكون من اثنين في المائة من محلول كبريتات الحديدوز Ferrous Sulphate مضاف اليه حمض خليك مبلور والكحول بنسبة جزء منهما الى جزء من كمية الحديد المستعملة . فاذا كانت مدة التصوير كافية فان الصورة تظهر فجأة أثر صب سائل الاظهار على اللوح وانما يلاحظ ان تكون كمية سائل الاظهار التي تصب على اللوح صغيرة جداً لئلا تزول آثار نترات الفضة المحسس بها الكولوديون فتختفي عند ذلك الصورة.

وهنا تزداد الصورة وضوحاً وعندما ينتهي الاظهار يصب السائل المظهر ويغسل اللوح بالماء حتى تزول آثار المواد الدهنية تماماً .

اما عمل السائل المظهر في كشف الصورة فهو احالة املاح الفضة الموجودة في الكولوديون الى فضة معدنية في الاجزاء التي تعرضت للنور.

واما الاجزاء التي لم تتأثر بالنور فلا تحال فيها الاملاح بل تذوب وتغسل وطريقة ذلك ان يصب على اللوح محلول سيانور الفضة بنسبة اثنين في المائة وعند ما تزول اثار البياض من الخطوط يغسل اللوح جيداً بالماء .

وبعد ذلك يقوى اللوح بصب سائل برومور النحاس عليه حتى يختفي لونه ثم يغسل بالماء ويترك بضع دقائق لينشف وبعد ذلك يسود لونه بسائل نترات الفضة بنسبة عشرة في المائة ويغسل ثانياً وتكرر هذه العملية اي ازالة اللون ببرومور النحاس والغسيل واعادة اللون بنترات الفضة جملة مرات حتى تظهر الصورة شفافة واضحة الدقائق . واذا بقي أثر للتغبيش في الصورة فتعامل بمحلول مخفف جداً من اليود ويودور البوتاسيوم المضاف عليه الكمية اللازمة من سيانور البوتاسيوم لازالة لونه . ومن العبث اعادة هذه العملية او اطالتها لئلا تتلف الصورة وتضيع معالمها .

وعند ما ينشف اللوح يدهن بورنيش مكوّن من محلول صمغ الدامار في البنزول المكرر بنسبة خمسة أجزاء من الاول الى مائة جزء من الثاني . وهنا يجب تصليح ما يوجد في الصورة من الخدوش او البقع لئلا يظهر في النحاس او الزنك عند الطبع. وذلك التصليح يكون بالحبر الهندي المذاب في الماء مع اضافة قليل من الصبغة الحمراء بواسطة فرشة من الشعر .

وبعد هذه العملية يشرع في تحضير المعدن المراد الطبع عليه كالزنك او النحاس او الالومنيوم والاخير افضل من الاولين لأنه لا يؤكسد بسرعة مثلها فضلاً ان الدقائق تظهر فيه اوضح وثقله لا يزيد عن ثلث ثقل الزنك ويجب ان لا يقل سمك صفيحة المعدن المراد الطبع عليها عن المليمتر

الواحد . واذا اشتريت هذه الصفائح نظيفة ومعدة للاستعمال فيكتفى بتحبيبها تحبيباً رفيعاً من السطح المراد الطبع فيه أما باليد او بآلة مخصوصة لهذا الغرض . وطريقة التحبيب هي ان توضع الصفائح على الآلة ويذر فوقها حجر خفاف مسحوق ثم توضع عليها كور صغيرة من الخشب تغطيها ثم تحرك الآلة وبعد عشرين دقيقة او نصف ساعة توقف الآلة وتستخرج الصفائح وهنا ترى عليها طبقة غبر لماعة محببة تحبيباً رفيعاً . ويجب غسيل الالواح تحت الحنفية وتجفيفها بسرعة اما بصب ماء ساخن عليها ثم ايقافها على حدها او بوضعها على لوح ساخن (والاخير يصنع عادة من حديد الظهر ونوضع تحته لمبة تشعل بالكحول لتسخنه)

واذا كان المراد الطبع على صفائح الزنك فيجب اجراء هذه العملية بسرعة لئلا يؤكسد الزنك فتتلف الصورة عند الطبع

وبعد التحبيب توضع صفائح الزنك مدة دقيقتين او ثلاث دقائق في محلول شب البوتاس في الماء بنسبة خمسة اجزاء من الاول الى مائة جزء من الثاني مع اضافة حمض نتريك بنسبة ثلاثة في المائة من كمية السائل وبعد ذلك تغسل الصفائح جيداً بالماء ثم توضع عليها طبقة محسسة مكونة من جزء واحد من الالبومين او بياض البيض ومائة جزء من الماء ونصف في المائة من بيكرومات الامونيوم ثم تنشف بسرعة على اللوح الساخن وعند ما تبرد توضع في مكبس الطبع تحت اللوح السلبي وتعرض لنور النهار مدة تتراوح بين الدقيقة الواحدة والثلث ساعة بحسب كثافة اللوح السلبي ونوعه.

ويجب على كل حال الآ تنقص مدة الطبع عن اللازم لئلا تتكسر الخطوط الرفيعة التي في الصورة وتزول اثارها. كما ان لا تزيد المدة عن اللازم

لئلا تظهر الخطوط السميكة كتلة واحدة. وفي كلا الحالين يجب اعادة العمل على لوح جديد وانما يلاحظ ان العامل المتمرن لا يحتاج الى اعادة العمل . وبعد هذه العملية يذهب العامل بالمكبس الى الغرفة المظلمة ويستخرج منه الصفيحة المعدنية ويشرع في اظهارها ثم حفرها (يتبع)

قرار

من مجلس ادارة الجمعية الفوتوغرافية المصرية

منعاً لتعطيل الاعمال قرر مجلس ادارة الجمعية بجلسته المنعقدة بمنزل المرحوم آصف باشا بالسيدة زينب بمصر في مساء الخميس ٨ مايو سنة ١٩١٣ ما يأتي :

اولاً فصل الاعمال الفنية عن اعمال الادارة

ثانياً تشكيل لجنة فنية برئاسة حضرة شكري افندي صادق

ثالثاً ان تختص اللجنة الفنية المذكورة بأعمال الجمعية الفنية فتلاحظ امر التعليم بالمدرسة والتحرير بالمجلة والتحضير بالمعمل الكيماوي وترتيب المعرض وتنظيم المشغل وبالجملة كل عمل فني تقوم به الجمعية

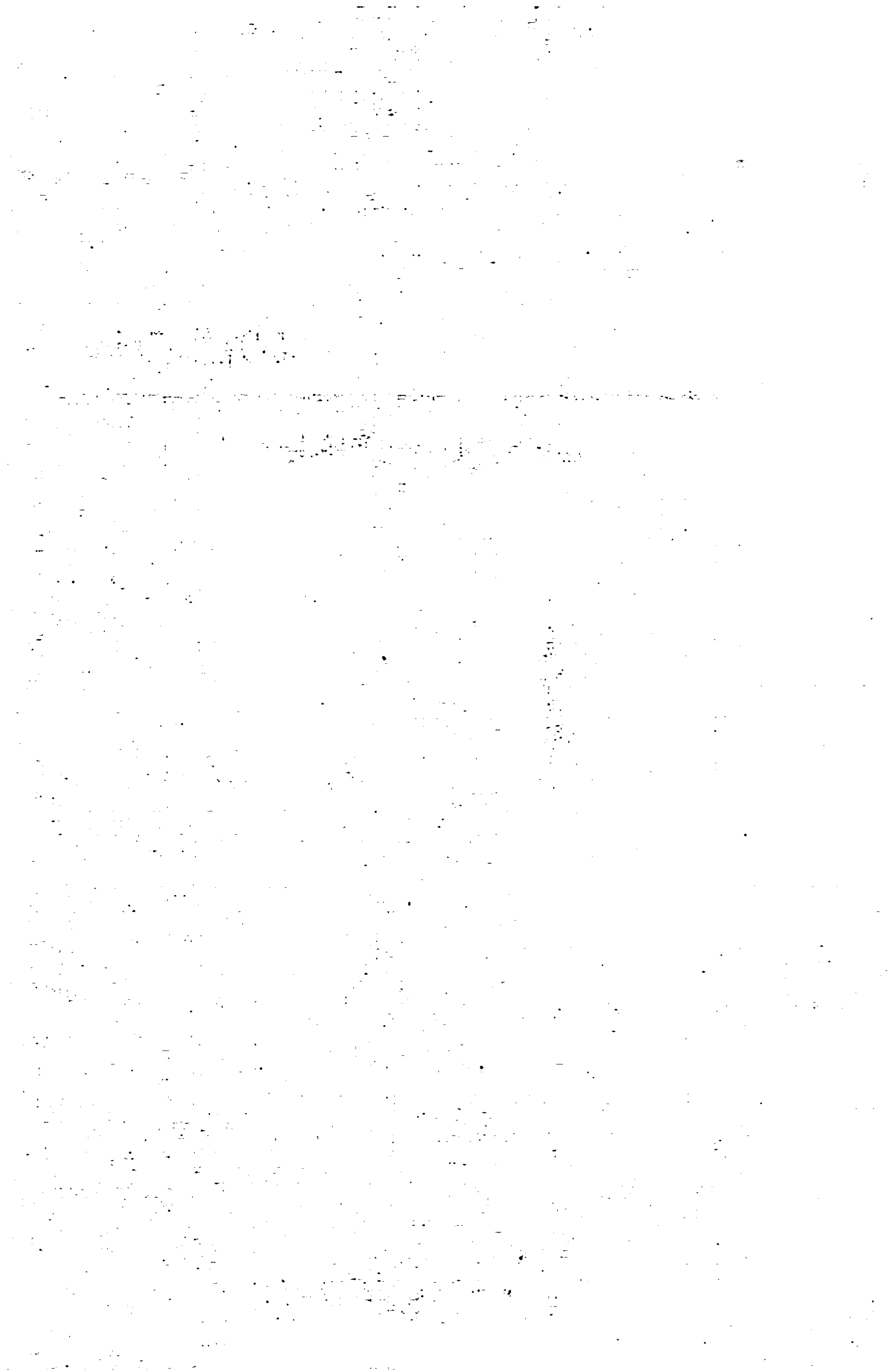
رابعاً الا يترتب على هذا الانفصال تحمل اللجنة الفنية أدنى مسئولية. والمسئول شخصيا هو حضرة مدير الجمعية المكلف بالمراقبة العامة ؟ مدير الجمعية

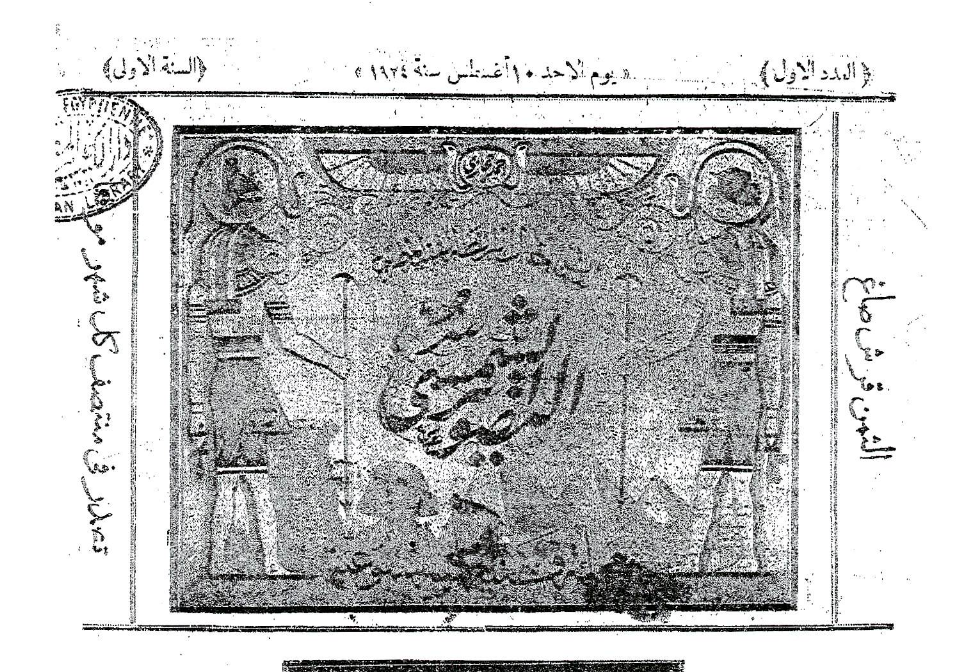
معرض تصوير بمدينة الاسكندرية

افتتح هذا المعرض في الشهر الماضي فكان كعبة عشاق الفنون الجميلة والتصوير الشمسي في مصر . وقد زرناه فوجدناه حاوياً لكثير من الصور البديعة وانما يسوءنا ان لا يكون بين العارضين من المصريين غير شاب واحد هو حضرة موسى افندي ناجي — اكثر الله من امثاله وعوضنا خيراً فيمن تترنم الجرائد بأسمائهم ولا نرى اعمالهم

ملحق رقم (٣)

مجلة التصوير الشمسي





(العدد الاول) «يوم الاحد ١٠ أغسطس سنة ١٩٢٤» (السنة الاولى)

الثمن قرش صاغ

تصدر في منتصف كل شهر مؤقتا

الاستاذ

أمين افندي حمدي

يسرنا أن نثبت في صدر العدد الاول من مجلتنا صورة حضرة الشاعر المصور الاستاذ أمين افندي حمدي رئيس الرابطة الفنية المصرية في أسيوط الذي نحن مدينون له بالتشجيع والتعضيد في إظهار مجلة (التصوير الشمسي) وقد تفضل حفظه الله ان يوالينا برسائله الرائقة الممتعة عن هذا الفن الجميل وان يبعث الينا أحاسن مايروق له مما يكتبه أعضاء رابطتنا الموقرة وطائفة من الصور الفنية مما يصورونه فله منا ومن القراء الشكر المزيد؟

أحمد حجازي

الاشتراكات والاعلانات

صـ
٥٠ عن سنة كاملة داخل القطر
٨٠ « « « « خارج القطر

الاعلانات

« يتفق عليها مع الادارة راساً »

التصوير الشمسي

مجلة فنية مصورة نصف شهرية مؤقتاً

﴿ المراسلات والمكاتبات ﴾

ترسل برسم الادارة بشارع المناصيص

بالصاغة بمصر

لا ترد الرسائل لاصحابها

درجت أم لم تدرج

« المدير المسئول احمد حجازى »

بسم الله الرحمن الرحيم

« سأوالي سعيي الى ان تصبح المصوره احب »
« الى المصري من سيكارته والزم اليه من مظلته »
« اسوة بالامم الغربيه التي ادركت فوائد هذا الفن »
« الجميل »

امين حمدي

لك الحمد يامن صورت الانسان فاحكمت تصويره وعلمته ما لم يكن يعلم ونصلي ونسلم على زينة الوجود وسيد كل موجود سيدنا محمد وعلى آله وصحبه وتابعيه

اما بعد فانا نبرأ الى الله تعالى من حولنا وقوتنا معترفين بقصورنا ذاكرين ضعف تدبيرنا متوجهين اليه بكليتنا فهو المحسن المتفضل ان قطعنا عهدا فمن عنايته نستمد الوفاء او قلنا قولا فمن فيض احسانه نرجو تحقيقه .

عولنا في كل امورنا عليك فاللهم لا تكلنا لانفسنا طرفة عين . هذا ميدان سباق لسنا من فرسانه . ومنتجع لحق لسنا من اعوانه . ولكنا من رواده وقصاده على ما بنا من ضعف . ندخل تلك الحلبه

حداني الي سلوك هذا السبيل الوعر ما رايته من نقص في فن التصوير الشمسي ارجو ان يذهب مراره وتشرق بالملاء انواره . في تلك الوريقات التي سانشرها تحت عنوان « التصوير الشمسي » باذلا في سبيل نشرها كل مرتخص وغال . مؤملا لها كل فلاح منتظرا لها من فضل الله كل نجاح حتى تربو اوراقها ويتسع نطاقها لتكون عمدة للقاصدين .

جعلنا تلك الوريقات وقفا على الهائمين بالفن معدين لذلك عدتنا جهد الاستطاعة بقدر الطاقه البشريه . وذلك جهد المقل وهدية المخلص فان صادف هيئنا منهم قبولا كان ذلك لنا خير جزاء

غير اننا لا ننسى عطف وزارة الشعب وتعضيدها للفنون الجميله واقامة لجنة خاصة للنظر في ترقية الفنون . وانا لنرجو لها سدادا في الراي وتوفيقا في العمل حتى تنهض بالفنون الى المستوى اللائق بها فتبعث بالبعوث وتاتي بالفنيين من ربوع العلم لتصبح مصر كعبة القصاد ونجعة الرواد وما ذلك على همة العاملين بعزيز .

وقبل ان اختم كلمتي اتقدم الى رجال الفن وعشاق التصوير بآية شكر تردد صداها الايام وتنشرها صحائف الاعوام . واخص بالذكر رئيس الرابطة الفنية ودرة عقد الطائفة الادبيه الاستاذ الفاضل امين افندي حمدي فانه حرس الله طلعته وهبلي من وقته ما يصغر امامه الشكر ويضيع الثناء . وفقنا الله جميعا لخدمة الفنون الجميلة انه على ما يشاء قدير







لطيف افندى نجيب عضو الرابطة الفنية وموظف بمصلحة التلغراف المصرى

التصوير الشمسى

التصوير هو الجمال ، والجمال هو النبوغ ، وما اجمل النبوغ في التصوير

***

ما اجمل التصوير لاولئك الذين احبه فشغفوه . وما اجمله هيام لاولئك الذين يشعرون بلذته وحلاوته

ما اجمل تأثير هذا الفن الجميل فى ذوى القلوب الرقيقه ، والنفوس الحساسه الذين يرتاحون الى مشاركة المحزونين فى احزانهم ، ومشاطرة البائسين اعباء همومهم واشجانهم ،

ما اجمل تلك المناظر الطبيعيه لاولئك الذين يحملون مصوراتهم على اكتافهم ويرصدون الشمس عند غروبها فتسترق عدساتهم اسرار الطبيعه وما وراء البحار

ما اجمل تلك المناظر وما اوقع فى النفس هذه الذكريات الخالده . ان ذلك التأثير لاشد فعلا فى قلب المصور من احلام باسمة فخمه .

***

اعتاد بعض الملوك والعظماء فى اوربا وكثير من الفلاسفه والادباء فى انحاء الكرة الارضية ان يجوبوا البلاد سائحين حاملين على اكتافهم صناديق صغيرة «مصورات» صغيرة بها مصوراتهم وما ذلك الا ليلتقطوا رسما لمنزل عجيب . او صوره لمنظر غريب . وعندما يأوبون الي بلادهم يوزعوا هذه التذكارات الجميلة ويسجلونها فى مجموع «Album» محفوظ فى خزائنهم يرجعون اليه عندما تشوقهم الذكرى .

جاشت فى خاطرى هذه الفكرة الجميلة فى اواخر سنة ١٩١١ ففكرت فى الحال واشتريت مصورة صغيرة «Browrie» وصرت اصور بها كل ما اجده جميلا من انسان او مكان .. لبثت فى عملى هذا بعض الشهور مجدا ومجتهدا الى ان منعتني عن اتمام مزاولته اعذار شخصيه شديده

ثم عاودتني الفكرة ثانياً أول سبتمبر سنة ١٩٢١ وهو تاريخ انضمامى بجمعية الرابطة الفنيه المصرية وبفضل الارشادات الكافيه المتواليه التى تبعثني بها الرابطه من حين إلى آخر اصبحت الان مصوراً هائما وبهمه حضره رئيسها الكاتب الشاعر الاديب والمصور النابغه المبدع الاستاذ «امين افندى حمدى» اصبحت المصوره احب الى من سيكاراتى والزم الى من مظلتي . فكم من مناظر جميلة انستني ما يحيط بى من مرارة الحياة وكم من تأملات فى جمال الطبيعه التقطها بمصورتى فمنعت عنى اكدارا واحزانا . وكم من خيال تجسم امامى حتى اجد خطوطه مرسومه فى جو مصورتى . وكانت الوانه محبوكه بخيوط الاشعة الاطيفه المطلة على من السماء . تجسم الخيال - وتحرك الجماد - وتقرب الامال - تلك هى المصورة فحسب ؟

لطيف نجيب



انواع المصورات

الشكل الاول: مصورة ارتكاز
« الثاني : مصوره عاكسة
« الثالث : صندوق مصور
« الرابع : مصورة يد
« الخامس: « صندوق الدنيا
« السادس: « تستعمل فيها الالواح السلبية
« السابع : « تستعمل فيها الشرايط السلبية المستويه
« الثامن . « تستعمل فيها الشرايط السلبية
« التاسع . « يد للشرايط السلبية بها جهاز لاستعمال الالواح السلبية
« العاشره : نظرية انعكاس المرئى في المصوره العاكسه
« الحادى عشر . مصوره ارتكاز يمكن استعمالها كمصوره يد
« الثانى عشر . مصورة يدناجة التحديد البؤرى
« الثالث عشر . لوح التحديد البؤري موضوعا بجهاز خاص على مصوره اليد التى تستعمل فيها الشرايط السلبيه

الشكل الرابع عشر . مقياس التحديد البؤري
« الخامس عشر . مصوره اليد حال اغلاقها
« السادس عشر . مكان الشريط السلبي فى مصورات اليد
« السابع عشر . جهاز استعمال الشرايط السلبية المستوية
« الثامن عشر . كيفية رفع لوح التحديد البؤرى من مصورات الارتكاز الكبيرة لوضع حامل اللوح السلبى مكانه فيها
الشكل التاسع عشر . جهاز به لوح للتحديد البؤرى لاستعماله فى مصوره اليد

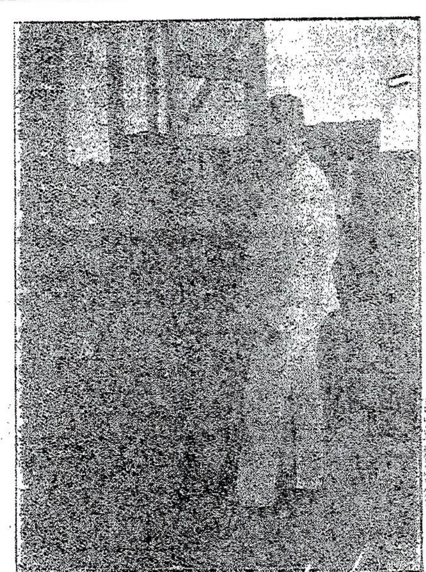
هذا ولم يسبق ان وضعت فى فن التصوير الشمسي اسماء عربية لمسميات فروعه المختلفه قبل ما كتبه صاحب هذا المقال عن الفن لذلك فهو يحتفظ بكافة حقوق جمع وطبع ونشر جميع ما يكتب بقلمه وان اكبر ما يشجع به القارئ المشتغل بالفن كاتب هذه المباحث الفنيه هو ان يلحق بالرابطة الفنية التي ليس لها رسم دخول ولا قيم اشتراكات — وإلى الملتقى للاسبوع القادم

اسيوط امين حمدي

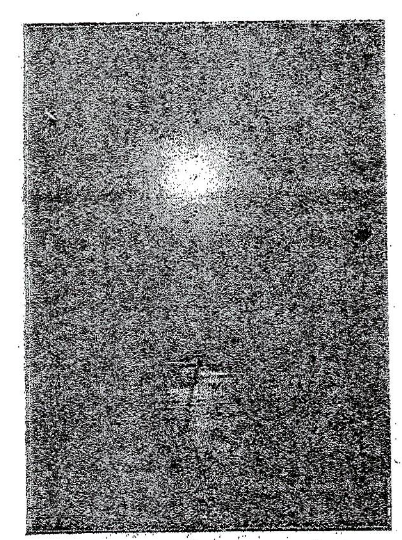
« تصوير بدر أفندي سعد عضو الرابطة الفنية »



« مندوب الرابطة الفنية في القاهرة وصاحب امتياز هذه المجلة »



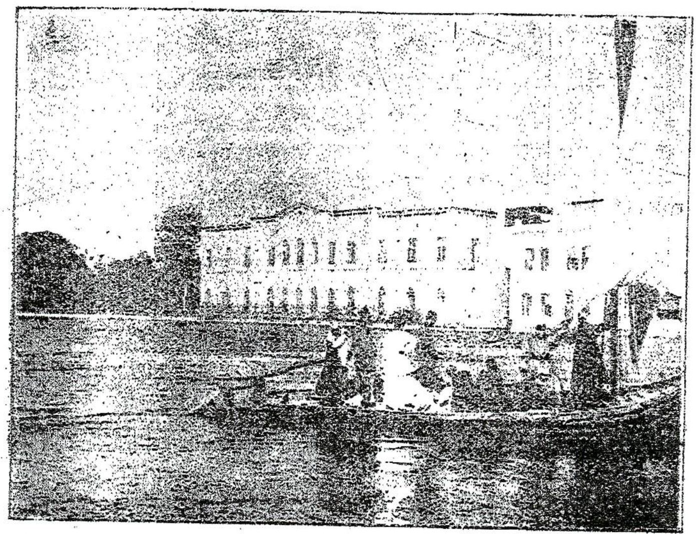
أخذ صورة من أخرى — تصوير إبراهيم أفندي شكري



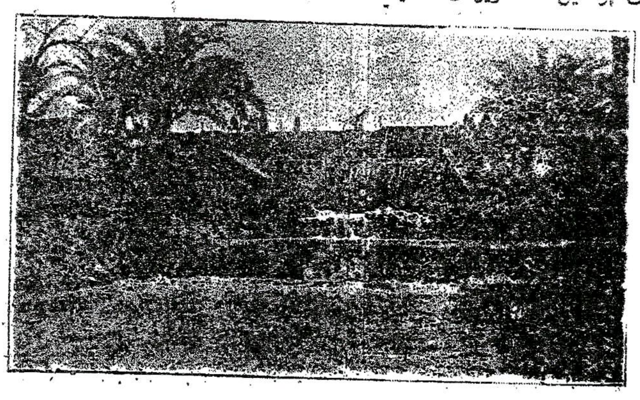
جمال الغروب — تصوير نوبار أفندي مصريان

معرض الصور

أحاسن المحاسن مما صوره أعضاء الرابطة الفنية



«في نهر النيل – تصوير علي أفندي يوسف عضو الرابطة الفنية ومن موظفي وزارة الاشغال»



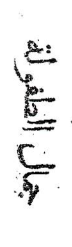
«جمال انحدار الماء في الفيوم»

«تصوير علي أفندي يوسف»

الجمال الإسماعيلي

(تصوير الاستاذ أمين أفندي حمدي مؤسس الرابطة الفنية ورئيس قلم الشياخات بأسيوط)





جمال الطفولة

تصوير بدر أفندي سعد المصور الشهير وعضو الرابطة الفنية

تعريف المصورة

للمصورة حجرة صغيرة مظلمة لاينفذ اليها الضوء إلا من خلال العدسة عند الارادة. وتنطبع الصور التي تحملها الاشعة على صحيفة حساسة مكانها في مؤخر المصوره وتسمى بالسلبيه .

انواع المصورات

تنقسم المصورات تبعاً لتركيبها العام الى نوعين اصليين :

الاول . مصورة الارتكاز اي التي ترتكز عند الالتقاط على قوائم « انظر الشكل الاول

الثاني . مصوره اليد اى التي تحمل على اليد وقت الالتقاط بدون حاجة الي ارتكازها على قوائم ثابتة . انظر الاشكال الاخرى

وتستعمل مصورات اليد كمصورات للارتكاز عند رغبة الالتقاط في فترة تزيد عن عشر الثانيه ، كما تستعمل بعض مصورات الارتكاز كمصورات يد عند ما تجهز بحالة تسمح بذلك. انظر الشكل الحادي عشر

وتنقسم مصورات اليد الى اربعة انواع

الاول . المصوره العاكسة وهى التي فيها مرآة تعكس الصورة بحجمها التي ستظهر به نهائياً وذلك على لوح مغشي من الزجاج. لوح التحديد البؤرى . ولا يستدعى وضع السلبية رفع هذا اللوح من مكانه كما هو فى باقي المصورات التي بها لوح للتحديد البؤري . انظر الشكل الثاني للمصورة العاكسة ، وفي الشكل العاشر نظرية تلك المصوره، وفي الشكل الثامن عشر كيفيه رفع لوح التحديد البؤرى لوضع السلبية مكانه في انواع المصورات الاخرى لتتبين ميزه المصوره العاكسه

الثاني : الصندوق المصوره ﴿ انظر الشكل الثالث ﴾

الثالث : المصوره ذات الثنيات وقد اطلقنا عليها ﴿ مصوره اليد ﴾ اختصارا ولانها الاكثر ذيوعا من مصورات اليد ﴿ انظر الشكل الرابع ﴾

الرابع : مصوره صندوق الدنيا ، وهى مصورة تلتقط صوره المرئي مزدوجه للحصول على صور مما يعرض في صناديق او حوامل خاصه ذات نظارات تلوح بها الصور في روعتها الطبيعية ﴿ انظر الشكل الخامس ﴾

وهناك انواع اخري كثيره من المصورات لم نر داعياً للاشاره اليها

وتنقسم المصورات فيما يختص بانواع السلبيات التي تستعمل فيها الى نوعين : —

الاول . مصوره تستعمل فيها الالواح السلبية . انظر الاشكال الاول والسادس والحادي عشر . او الشرائط السلبية المستوية « بجهاز خاص » ﴿ انظر الشكل السابع ﴾

الثاني : مصوره تستعمل فيها الشرائط السلبية الملفوفه . انظر الشكل الثامن .

وهناك مصورات بها جهازات خاصة تصلح بها لاستعمال اكثر من نوع واحد من انواع السلبيات . انظر في الشكل التاسع مصوره مما تستعمل فيها الشرائط الملفوفه ركب عليها جهاز لاستعمال الالواح السلبية .

وتنقسم المصورات فيما يختص بطريقة اجراء عملية التحديد البؤرى . اى تحديد البعد بين السلبية والعدسة تبعاً للمسافه التي بين المصوره والمرئي . الى اربعه انواع : —

الاول . مصورات ثابته التحديد البؤرى ويدخل فى ذلك اغلب انواع الصناديق للمصوره . انظر الشكل الثالث . وبعض مصورات اليد . انظر الشكل الثاني عشر .

الثاني . مصوراتى مقياس للتحديد البؤرى وهو لوحة صغيرة مثبته في قاعدة المصوره مكتوب عليها عدة ارقام تبين المسافات وهناك مؤشر خاص متصل بمقدم المصوره يوضع على الرقم الدال على المسافه المطلوبه . انظر الشكل الرابع عشر .

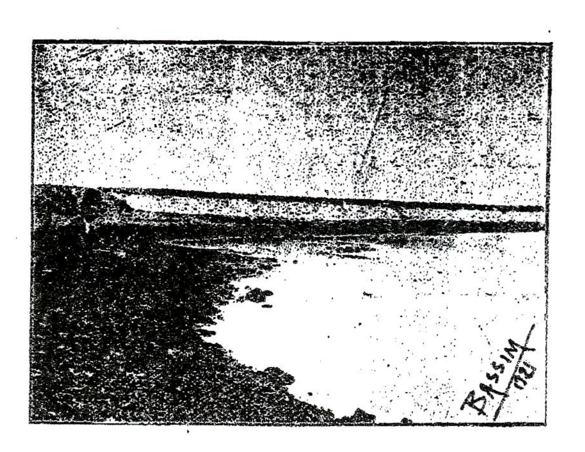
الثالث . مصورات لها لوح مغشي لاجراء عمليه التحديد البؤرى بواسطة مراقبه دقائق الصوره عليه وتقريب وابعاد العدسه عن السلبيه اثناء ذلك الى ان ترى الصوره حادة الدقائق . انظر الشكلين الثالث عشر والتاسع عشر . ويرفع هذا اللوح ويوضع مكانه . اللوح السلبي فى الحامل الخاص به . قبيل الشروع فى التقاط الصوره . انظر الشكل الثامن عشر .

الرابع : المصورات العاكسه السابق الكلام عليها وهذه لاضرورة لرفع اللوح المغشي عنها عند الالتقاط وهذه الميزه تجعلها احسن انواع المصورات لالتقاط صور السبقات والاشياء المتحركه اذ يمكن لها اجراء عملية التحديد البؤرى الى برهة الالتقاط . انظر الشكلين الثاني والعاشر

ويراعى ان هذه الانواع الكثيره مختلطه ومتداخله في بعضها مثال ذلك ان المصوره ثابته التحديد البؤرى قد تستعمل فيها الالواح او الشرائط او ان مصوره اليد تكون ثابتة التحديد البؤرى او انه الصندوق المصور قد يستعمل كمصوره ارتكاز الخ الخ

الي القارىء : — اذا كنت من المغرمين بفن التصوير الشمسي فلماذا لا تلتحق فى الرابطة الفنيه التي ليس لها رسم دخول او قيمة اشتراك ؟ ابعث الي باسمك وعنوانك يصل اليك طلب التحاق اذا ملأت خاناته واعدته الى وصلتك مني مجانا نشرات الرابطه الفنية وفيها كل ما ينفعك ويسرك .

اسيوط — امين حمدى



نجوي الطبيعة – تصوير بسيم شكري أفندي عضو الرابطة الفنية

نجوي الطبيعة

الماء مرآة السماء ، هذا ما يتمثل فى نجوى الطبيعة هذه الصوره التي اخذت لمسرح الشعر والفلسفه حيث ياوى من زهدوا عيش التنافس والبغضاء

« نجوي الطبيعة » حسنة عمليا وفنيا غير ان ظهور الماء فيها صحيفة بيضاء ناصعه مما يقلل من صفتها التصويرية ولو كان اختير لها وقت فيه الماء غير ساكن لكانت النتيجه احسن مما هى ، وهناك سبيل آخر موصل لهذه النتيجه هو استعمال طبية من السلبيات التدقيقية مع استعمال مرشح للضوء على العدسة و بذلك كان يمكن تسجيل اى حركة لتموجات الماء فى الصوره واي اثر لما قد يكون هناك من سحاب الصيف

تخيل ايها القارىء وجود تموجات فى الماء وشيئا من السحاب فى هذه الصوره واحكم كيف تتحول بذلك صفتها التصويرية من حال الى حال

هذا ما كان يمكن الحصول عليه باستعمال السلبيات التدقيقيه ومرشح الضوء على انى مع هذا لا انصح لمصور مبتدى بالاشتغال لهذا الفرع من الفن

يجىء بعد ذلك الكلام على مظاهر الحياه فى الصوره فنرى مناجى الطبيعه جالسا في مكان مناسب لهذه المناجاة فلا اثر للتكلف او لفكرة التصوير لديه من وجهة هذا المكان غير ان رغبة المصور فى الحصول على شبيهه قد انتقصت من المعنى الشعرى للصوره بالتفاته صوب المصوره

هذا ولو جمعت الصورة بين شىء من تموج الماء وبعض قطع السحاب وخلت من ظاهره الملم بالتصوير لجاءت آية فى الفن ولاصبحت نجوى الطبيعه نجوى كذلك لعشاق التصوير ؟

مجهر





الاجابة على الاسئلة الفنية

طريقة الحصول

على نقوش حول الصور

بولس افندي حنا القمص — الفجاله (القاهرة)

السؤال : لدي سلبيه محلاه جميعها برسم ورد ومتروك بوسطها جزء معتم مكان الصورة فما هي كيفية استعمالها

الجواب : —

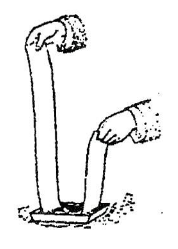
اذا طبعت السلبيه التي لديكم كما هي تحصل بواسطتها على ايجابيه كالشكل المبين على هذه الصحيفه لفائدة باقي القراء

اما طريقه استعمال السلبية فهي ان تحصل على ورقة سوداء قاتمة بحجمها من الورق الذي تلف به الالواح السلبية عادة ثم تقص من داخل هذه الورقه السوداء جزءا بحجم الجزء القاتم الذي في سلبية النقوش (وليكن بيضاوي التشكل كما في السلبيه التي صورنا ايجابيتها هنا من باب التمثيل) فتصبح لدينا اربعة قطع «١» سلبيه النقوش «٢» الجزء البيضاوي من الورقه السوداء القاتمه «٣» الجزء الخارجي من الورقه السوداء القاتمه «٤» سلبية الصوره التي نريد طبعها وحولها هذه النقوش فللحصول على النتيجه المرغوبه يجرى ما يأتي : —

«١» نضع القطعة السوداء البيضاوية على الجزء القاتم البيضاوى في سلبيه النقوش « خشية مما قد يكون به من التلف » ونطبع من تلك السلبية ايجابية فنحصل بذلك على شكل كالمبين على هذه الصحيفة وانما لا توجد صورة ما في المكان البيضاوي

«٢» نضع في مطبعة الصور « لمكبس الطبع » سلبيه الصوره التي نريد طبعها وفوقها الجزء الخارجي البيضاوى الوسط من الورقة السوداء القاتمه وفوقهما الايجابيه التي حصلنا عليها كما هو مبين في الفقره السابقة فنحصل بعد تعريض الطبعة للضوء على النتيجه المطلوبه كما في صوره « الجمال الاسرائيلى » المبينه بهذا العدد من المجله

مصباح



طريقة ومواد اظهار الشرائط السلبية

ان اظهار السلبيه هو امنية كل هائم بالفن يريد الوقوف على عملياته المختلفة لذلك بادرنا بالكلام على اظهار الشرائط السلبية لعلمنا ان تسعة اعشار الهائمين المبتدئين يستعملون هذا النوع من السلبيات في مصوراتهم ويمكن ان يقوم المصور الهائم بعملية الاظهار ليلا اذا لم تكن لديه حجرة اظهار خاصه ويحتاج لاظهار الشرائط السلبية الى مصباح من المصابيح الخاصة بذلك التي تباع لدي باعة ادوات التصوير الشمسي والى اربعة احواض صغيره يزيد عرضها عن عرض الشريط السلبي المراد اظهاره في الحوض الاول يوضع سائل الاظهار ويسمى لذلك حوض الاظهار ، ويملا الحوض الثاني بالماء ويسمى حوض التغطيس ، ويوضع في الحوض الثالث سائل التثبيت ويسمي حوض التثبيت ويملئ الحوض الرابع بالماء . ويسمى حوض التنظيف . اما سائل الاظهار فيركب كالآتي

ميتول	جرام واحد
هيدروكينون	٣ جرامات
سلفات الصودا المبلورة	٥٣ جراما

كربونات الصودا المبلورة	٣٥ جراما
بروموز البوتاس	٣ و٠من الجرام
ماء	نصف لتر

ويجب اذابة هذه المواد فى الماء بحسب الترتيب السابق وعند الاستعمال يضاف الي كل كمية من هذا المظهر كمية تعادلها من الماء

اما سائل التثبيت فيركب كالاتى

هيبو سلفات الصودا	١٠٠ جرام
ماء	نصف لتر

اما اتمام عمليتي الاظهار والتثبيت فكما يأتى : -

يقطع الشريط الورق الصغير الملصق على بكرة الشريط السلبي ثم يفصل الشريط السلبي عن الغلاف الورق الاحمر او الاسود الملفوف معه ويمسك باليدين ممتدين والشريط بينهما بينما يكون الجانب ذى الحساسيه الى الاعلى ثم يبدأ فى تغطيس طرفه الذي في احدي اليدين فى حوض الاظهار وبسرعه ورقة يجب ان يمر الشريط في السائل الى نهايته التي فى اليد الاخرى وهكذا حسب المبين فى الشكل المرسوم على هذه الصحيفة

ويستمر ذلك الى ان يسود الجانب الاعلى من الشريط ويكاد يزول اللون الاصفر من الجانب الاخر

بعد ذلك ينقل الشريط الى حوض التغطيس ونجري نحوه نفس العملية دفعتين او ثلاث ثم الي سائل التثبيت ونجري نحوه نفس العملية فى مده لا تقل عن عشرة دقائق الي ان يزول تماما اللون الاصفر من الجانب الاسفل من الشريط.

بعد ذلك ينقل الى حوض التنظيف الذى يجب ان يغير ماءه كل دقيقة او دقيقتين دفعة ولا تقل مرات تغيير الماء عن عشرين دفعة حتى لا يبقى فى الشريط السلبي اى اثر للهيبو

بعد ذلك يعلق الشرائط السلبي بواسطة للقابض الخاصه بذلك بعيدا عن مهب الهواء ومثار الغبار الى ان يجف ثم تقص كل سلبية من سلبياته على حده بواسطة المقص العادى

هذا ولا يجب تعريض الشريط السلبي للضوء العادى الابعد الانتهاء من تثبيته تماما ؟

مصور

كلمات فى سبيل الفن

الادعياء

نشرت مجلة المصور الحديث الانكليزيه فى عددها الصادر فى ٢ فبراير سنة ١٩٢٤ هذه الصوره الفكاهيه وكتبت تحتها (الملك الفريد منهمك فى اكتشاف مقياس لفترة الالتقاط حتى انه نسي فطائره فاحترقت)

ولكن فى مصر رأيت فنانا قد انهمك فى تصنيف ماسماه كتابا فى التصوير حتي انه نسي لغته وانة قراء كتابه خجل يقول لهم (الفلم الرولوه !) « و عدسة جراند انجلير)» ولا يظن القارىء العزيز ان فناننا الكبير قد بحث فى معجمات اللغة فلم يجد الفاظا عربية تسع مدلول الفاظه العجمي فان (الفلم الرولوه) ما هو الا الشريط السلبي الملفوف وما (عدسة الجراند انجليز) الا العدسة الواسعه الزاوية وليت شعري ما الذى جعل فناننا العبقرى لا يقول (جراند عدسة) قياسا على قولهم (جراند اوتيل) !!؟!

ولكن لا فان فناننا العظيم يقول فى مقدمة كتابه ان السواد الاعظم عندنا ما يميل الى الاسلوب الخلاب والاقوال الجذابة فيخدع

يها ، وفناننا الكبير غير خداع فهو لا يلجأ الى الاسلوب الخلاب ولا يقول الشريط السلبي للملفوف بل يقول (الفلم دولوه) ولا يقول العدسه الواسعه الزاويه بل يقول (العدسه الجراند انجاليو) ولا يقول الزجاج التنسيقي بل يقول (الزجاج اورتوخروماتيك) خ خ

اندري ايها القارىء سر الالتجاء الى هذه العجمة في اللفظ ؟ انا انبئك به فان فناننا الكبير كان قد الف كتابا قبل كتابه الاخير انحى فيه باللائمة على غيره من الكتاب الذين يؤلفون في هذا الفن فرد عليه الكاتب المصور الكبير شكري افندي صادق في مقدمة كتاب له قائلا : (ولى كلمة صغيره اوجهها الى صغار الصناع الذين زين لهم الطيش والغرور ان يحتكروا صناعة التأليف وهى انهم السبب فى تداخل غيرهم من الكتاب في شؤونهم لانهم بالاسف لا يعرفون صنائعهم الا من الوجهة العملية وانصح لهم أن يدرسوا اصول صنائعهم من الوجهة العلمية

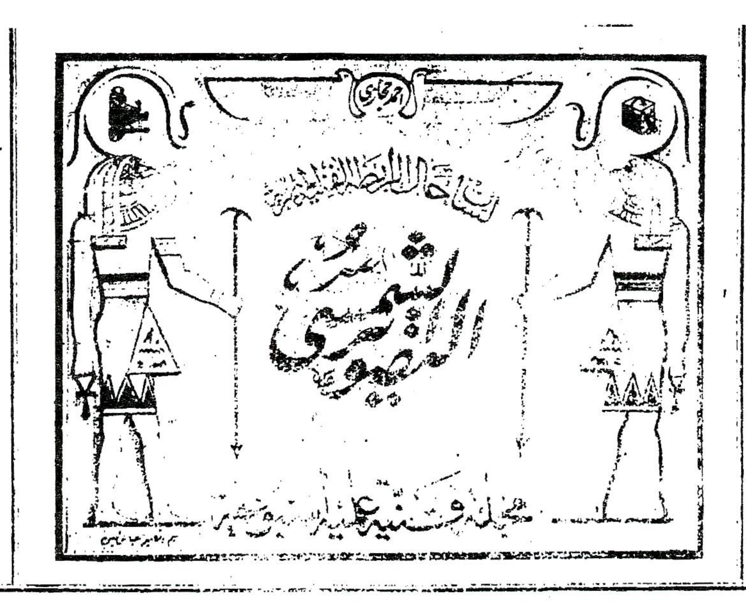
يريد ان يقول شكري افندي ان مثل . الجراند انجاليو عدسة تصير حفظه المرتزقه على حساب الفن من هؤلاء كانوا مساعدين في صالة التصوير (صالون دى بوز) وعندما انه ليس هناك من دليل مقنع على انهم اصبحوا يفهمون مدلوله من الوجهة العلمية حتى بعد هذه الاعوام الطويلة

مثل هؤلاء الصناع الصغار كما يقول شكري افندى يؤلفون فى الفن ويعرضون بامثال الخبراء (نابض وشاع ومصباح ومصور وجهر) الذين اضاعوا مئات الجنيهات على الاشتغال بالفن عمليا وقضوا زهره الحياة فى تفهم اسراره في الاف الكتب ودوائر المعارف والمجلات ، كل هذا للفن ونصرة الفن لا للارتزاق على حساب الفن

ان المال الفريد احترقت فطائرة غيران فناننا الكبير كشفت صغائره

براع

العدد الثانى — يوم الاثنين أول سبتمبر سنة ١٩٢٤ — السنة الاولى

كلمات في سبيل الفن

انه لهيام الاطفال !

انه لهيام الاطفال ! كلمة سمعتها من طفل عمره أربعون عاما ! نعم سمعت هذا التعريض من طفل كبير جدا حين قال لى ماهذا فقلت له هذه مصورتى أدون بها تاريخ حياتى

وأسجل تذكارات أويقات بشرى وحبورى يساجل نابضها فى دقاته فؤادى فهي أنيستى وهي أمنيتي وجل مرادى

سل عنها ذكاه وسلها عن ذكاه ، سل النور سل بهجة الصبح سل صفحة الماء ، سل العالم انها مرآة العالم ، سل المشاعر سل العواطف انها لسانها الناطق ، اين منها زهرة جافة فى كتاب اذا أعوزتك الذكرى واين منها (المشرقان عليك ينتحبان) اذا أعوزك البكاء ، بل اين منها المثانى والمثالث اذا مانأى فؤادك الطروب لارواح تطل من المقل)...

انه لهيام الاطفال : بهذا أجاب الطفل الطويل العريض

نعم لا زلنا نعتقد أن المصورة كدمية من الجبس أو (وابور بزنبلك) ولم نعلم بعد انها فى بلاد الغرب شغلة الرجال بل عظماء الرجال فان جلالة ملك ايطاليا مثلا من كبار الهائمين بهذا الفن الجميل ولم يقل له أحد حين كان يحمل مصورته ويصور بها الصورة البديعة التى فى هذا العدد انه لهيام الاطفال !

اللهم قو الروح الفنية فى بلادنا انها سر التقدم والفلاح

براع

﴿الاشتراكات والاعلانات﴾

ـــــــ ص
٥٠ عن ٥٠ عدداً داخل القطر

٨٠ « « « « خارج القطر

الاعلانات

يتفق عليها مع الادارة رأسا

التصوير الشمسى

مجلة فنيـة مصورة نصف شهرية مؤقتا

لسان حال الرابطه الفنيه

رئاسة الاستاذ أمين افندى حمدى

﴿المراسلات والمكاتبات﴾

ترسل برسم الاداره بشارع المقاصيص بالصاغة بمصر

لا ترد الرسائل لاصحابها أدرجت أو لم تدرج

المدير المسئول أحمد حجازى

صورة الاسبوع



مكتب شيخون بشارع الصليبة ـ تصوير على افندى يوسف عضو الرابطة الفنية فى القاهرة



اسهل طريقة لطبع الصور

فى العدد الاول من هذه المجلة أوضحنا كيف نحصل على سلبية معدة لطبعها على ورق الايجابيات وفى مقال اليوم نذكر كيف نحصل بواسطة هذه السلبية على ايجابية باسهل الطرق المعروفة فى فن التصوير الشمسى

تلزم لذلك مطبعة من مطابع الصور بحجم السلبيه التى لدينا أو أكبر منها بقليل انظر شكل (مطبعة الصور) على هذه الصحيفه

ثم يلزمنا ملف من ورق الصور الواضحه (P.O.P.) لذاتى التلوين (Selftoning) بحجم السلبيه التى لدينا

فللحصول على ايجابية من السلبية التى لدينا نرفع غطاء مطبعة الصور من مكانه ونضع السلبية على اللوح الزجاجى الذى فى المطبعه بحيث يكون الجانب اللامع من السلبيه ملاصقا للوح المذكور ثم نضع احدى أوراق ملف الورق الايجابى المشار اليه فوق السلبية بحيث يكون الجانب اللامع ملاصقا للسلبيه ثم نغلق مطبعة الصور ونسندها الى حائط أو ما أشبه بحيث يواجه لوحها الزجاجى الجو مباشرة واعا مراعاة الا تقع عليها أشعة الشمس ولا ظل لاحدى الاشياء المعترضة

وبعد وقت يختلف باختلاف كثافة السلبية نأتى بالمطبعة الى مكان قليل الضوء وهو المكان الذى وضعنا فيه الورقة الايجابية ثم نرفع أحد قسمى الغطاء بينما يبقى القسم الآخر ثابتا ثم نرفع حافة الورقة الايجابية وننظر اليها نظرة سريعة لمعرفة ما اذا كان قد تم الطبع أو لم يتم ويكون قد تم الطبع اذا وجدت الايجابيه أغمق قليلا من النتيجه المرغوبة لان سائل التثبيت الذى سيجىء الكلام عنه سيحول لون الايجابية من اللون الغامق قليلا الى الفاتح قليلا

وعندما يتم طبع الايجابيه نعيدها الى مكانها يتلف الايجابيات ونطبع غيرها بهذه الطريقه وهكذا

أما طريقة تثبيت هذه الصور فمن السهولة بمكان عظيم ويركب سائل التثبيت من ملء قدح صغير من الهيبو سلفيت ثم من ملء نفس القدح أربعة مرات من الماء القراح وعلى هذه النسبه يركب سائل التثبيت بأى كميه مرغوبة

فلتثبيت الصورة يملأ حوض التثبيت بهذا السائل ثم توضع فيه الصورة موجهة الى الاعلى ثم يستمر تحريكها فى السائل بضع دقائق ثم تنقل الى حوض التنظيف ويغير ماءه مرات كثيرة للتأكد من خلو الصورة من أى أثر للهيبو ثم تنشر الصور التى يتم طبعها وتثبيتها بهذه الصفة بواسطة تعليق كل صورة من حافتها فى مشبك من المشابك التى تستعمل لنشر الملابس بعد غسيلها الى أن تجف الصور ثم توضع تحت لوح من البللور أو ما أشبه لحو تقوسها ثم تقص حافتها ثم تلصق على الورق المقوى الخاص بواسطة ترطيب الجانب الخلفى باسفنجه مبلله بقليل من الماء واستعمال النشاء الخاص فى عملية اللصق ووضعها بعد ذلك تحت أحد الاشياء الثقيلة مثل لوح صغير من البللور مثلا الى أن يتم جفاف النشاء الذى استعمل فى اللصق

ها قد القيت عليك أيها القارئ درسين هامين الاول فى اظهار الشرايط السلبيه والثانى فى طبع الصور وثق أننى أسر لو تكتب الى ماتريد أن نجعله مواضيع كتاباتى فى الاسابيع القادمه ؟

مصور

الايجابية

عملية الطبع

قبل أن نشرح للهائم هذه الطريقة يجدر بنا أن نحيط علما بنظريتين

الاول – ظهور الصورة على أنواع الورق

الثانية – أنواع الورق بالنسبة لظهور الصورة

ظهور الصورة

(النظرية الاولى)

تنقسم الصورة بالنسبة لظهورها على الورق الى ثلاثة أقسام

(١) الصورة الواضحة : سميت كذلك لانه عند تعريض الورق الحساس الى النور فى احدى عمليتي الطبع أو التكبير من احدى الالواح السلبية تظهر الصورة عليها مباشرة وواضح عليها مفردات الشكل دقيقه

(٢) الصورة الكمدة (الباهتة) وهي التى بعد الطبع لا يرى منها سوى خيالا باهتا بلون أصفر فاتح كلون التبن أو المسترده

(٣) الصورة المضمرة (الغير ظاهرة) سميت كذلك لان بعد الطبع أو التكبير لا تشاهد الصورة على الورق بالكلية فلا ترى الا بعد عملية الاظهار

انواع الورق

(النظرية الثانية)

أوراق التصوير الحساسة تنقسم بالنسبة لظهور الصوره عليها الى ثلاثة أقسام أيضا

القسم الاول

أوراق الصور الواضحة

(الطبع نهاراً)

(١) أوراق جلاتنو كلوريد وهى عادة مغطاة بطبقة جيلاتينه مركبة من نترو كلوريد الفضة والجيلاتين بنسب مخصوصه

(٢) أوراق كلوديون كلوريد وهذه تختلف عن تلك فبدلا من أن الاملاح الحساسة تركب مع الجيلاتين فانها تركب مع محلول الكلوديون (طبقة رقيقة جداً تتركب من أثير وقطن البارود)

(٣) الاوراق الملونة من ذاتها وهذه فصلا عن اشتمالها بالاملاح الفضية الحساسة فضاف اليها مواد كيماوية ذهبية كافية (ليستعاض بها عن استعمال كلورور الذهب فى التلوين) ومتى صار غسلها بعد الطبع يظهر الذهب عليها وتنقص الفضة وذلك بواسطة تأثير الضوء عليها وقت الطبع

(٤) اوراق البروتاليين (الزلال النباتى) وتحضر بالصفة التي تحضر بها الاوراق السابقة غير أنه يستعاض عن طبقتي الجيلاتين أو الكلوديون بطبقة من البروتاليين

(٥) أوراق الملح والراتينج وتصنع طبقتها من الملح أو الراتينج مع كلورور الامونيوم ثم تحسس بعد ذلك بملح نترات الفضة ولكن هذا النوع طبقته على الدوام غير لامعة

(٦) أوراق الالبومين (الزلال الحيوانى. زلال البيض)

قد كان هذا النوع الى عهد غير بعيد النوع الوحيد الجارى العمل به وهو أفضل من الانواع السابقة فطبقته قوية ولونه بديع غير أن المشتغل به يفتقر الى شيء من الخبرة والمهارة فى عمله مع الاعتناء الزائد أيضا ولو أن قوة احساسه أقل من احساس باقى الاوراق فلتحضيره يحضر

زلال البيض مع كلورور الامونيوم وتدهن به الاوراق ثم يحسس بالملح الفضى الحساس

القسم الثانى

أوراق الصورة الكمدة أو الباهتة

(الطبع نهارا)

(١) أوراق البلاتين «الذهب الابيض» وطبقتها مصنوعة من البلاتين الحقيقى مخلوطا باملاح الحديد والنشا ومتى طبعت الاوراق تتكون الصورة صفراء باهتة بنسب تدريجية من أو كسالات الحديد وذلك بسبب مفعول الضوء

القسم الثالث

أوراق الصورة المضمرة

أو النير ظاهرة

«الطبع داخل الغرفة المظلمة»

(١) أوراق برومور الفضة وطبقة هذه الاوراق مصنوعة من جيلاتين يشتمل على أشياء أخرى مع برومور الفضة وهى عين الطبقة التى تعمل منها الالواح السلبية الا أن نسبة احساسها أقل بكثير من نسبة الالواح المذكورة

(٢) أوراق الغاز وهذه كالنوع السابق ولكنها اضعف احساسا منها بكثير ولذا أمكن استعمالها على نور لمبة غاز اعتيادية بدون الاضرار بها

(٣) أوراق الفحم وطبقة هذه الاوراق تحضر باذابة الجيلاتين فى الماء مع اضافة المادة الملونة عليها وتفرش هذه الطبقة على الاوراق وبعد جفافها تغطس فى مركب بيكرومات البوتاسا

(٤) أوراق الصمغ وهى كالنوع الفحمى الا أن طبقتها تتركب من الصمغ العربى وبيكرومات البوتاسا ؟

احمد خليل الزيله لى

غرائب

فن التصوير الشمسى

- كيفيه عمل صور شبهيات أشخاص -

(يفتحون أعينهم فى الصور ويقفلونها)

للحصول على صورة من هذا القبيل يجب أن تؤخذ صورتان متعاقبتان لشخص واحد يظل فى مكانه واتجاهه عند أخذ كلتى الصورتين وانما تؤخذ أحداهما وهو مفتح العينين والثانية وهو مقفلهما ، ثم تطبع السلبيتين على مثلها للحصول على إيجابيتين شفافتين ثم يضما الى بعضهما وتلصق حوافيها بورق مصمغ مما يوجد فى أفرخ طوابع البريد فاذا نظرت الى هذه الصورة المزدوجة بعد أن تضع وراءها شمعة أو عود ثقاب مشتعل فانك ترى الشخص الذى صورته يغلق عينيه ويفتحهما وهكذا

واذا طبعت السلبيتين على ورقة ايجابية واحدة فقد تحصل على ايجابية مدهشة يخيل اليك لاول وهلة أن الشخص المصور فيها مفتح العينين ثم يلوح لك غير ذلك وهكذا ؟

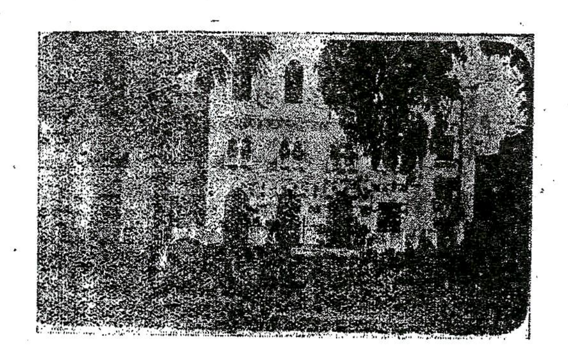
أسيوط — أمين حمدى

معرض الصور

أحاسن المحاسن ما صوره أعضاء الرابطة الفنية



قصب السكر – تصوير نوبار افندى مصريان عضو الرابطة الفنية بالقاهرة

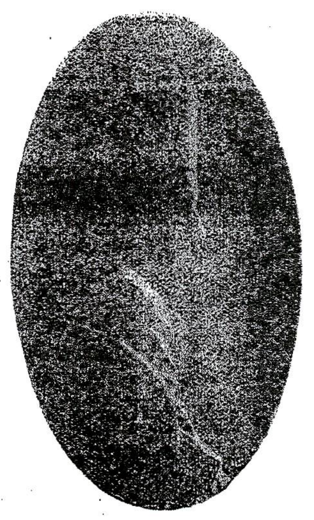


مسرح الحديقة تصوير عبد الرحمن افندى صبحى عضو الرابطة الفنية



(هكذا صورت الخادمة لما الحت)

تصوير احمد افندى طاهر نجم الدين عضو الرابطة الفنية بالقاهرة



(هكذا لاح لى أن أصوره)

تصوير على أفندى كامل النمراوى عضو الرابطة الفنية بالقاهرة



حسن افندى محمد يوسف

التصوير الشمسى

مصر منبع الفنون الجميلة منذ القدم وهى أول بلد هبط فيه وحي الحضارة والمدنية فاقتبس الغربيون قسطا وافرا من علومها وحضارتها حتى بلغوا شأوا عظيما من الرقى والتقدم وأصبحنا ونحن المؤسسون لهذه الحضارة - وأصحاب الفضل فى رقيهم دونهم علما وأقلهم حضارة ورقيا وصرنا على هذه الحالة الى أن بعث الله لنا رسل الحضارة وأنبياء التقدم الا وهم شبان اليوم الذين هم عمد المستقبل - فقاموا بتأسيس ما انهدم من مجد تليد وأخذوا فى استنهاض الهمم لتشييد حضارتنا السابقة - ومن بين هؤلاء الرسل السيد الفاضل صاحب هذه المجلة وحضرة الشاعر الاديب امين افندى حمدى الذى أسس الرابطة الفنية للهائمين بالتصوير الشمسى والذى أخذ على عاتقه ترقية هذا الفن فبث الدعوة بين أبناء وطنه فقابلوها بصدر رحب لانهم أدركوا مزايا هذا الفن الجميل وفوائده

نعم - التصوير الشمسى هو أجمل الفنون يربى عند صاحبه ملكة التمييز ورقى المدارك ويعلمه الثبات والصبر

ان لغة التصوير هى أفصح لغة للتعبير يفهمها الكبير والصغير لذلك اعتنت بها الامم الراقية وأصبحت المصورة ملازمة لهم فى غدواتهم وروحاتهم

عشقت هذا الفن منذ الطفولة فنشأت وفى نفسى ميلا غريزيا لهذا الفن تعرفت بصديق أعارنى مصورته مرارا فاستعنت بالتجارب فصادفت فى طريقى صعوبة عظيمة ولكنى ثابرت بجد وعملت باجتهاد حتى نجحت بعض النجاح -

اشتريت مصورة خاصة لى فكانت أعظم مسلى لى فى حياتى السابقة حياة الوحدة والانفراد وبواسطتها أمكننى عمل ثلاثة أجزاء من تاريخ حياتى - وهى أحسن مذكرات محلاة بالصور والرسوم التاريخية واجد فى نفسى لذة عند تصفح هذه المذكرات لانها تعيدنا لى الماضى -

وكما أنى عشقت التصوير الشمسى كذلك عشقت فن السباحة وساعدنى على ذلك وجود جدول ماء أمام منزلنا « بالجيزة » فالفت رابطة للسباحة أو مدرسة تخرج منها الكثير من الاصدقاء والمعارف - والله نسأله أن يكلل عملكم بالفلاح والنجاح

حسن محمد يوسف

عضو الرابطة

بقلم طرود البوستة بالاسكندرية

اعتمدت ادارة هذه المجلة حضرة المصور الفنى المشهور عباس افندى امين وكيلا مفوضا عن المجلة للاتفاق على كل ما يختص بها من الاعلانات والاشتراكات فنرجو اعتماده

مطبعة جريدة الصباح بمصر

نقد الصور





صورتان لطفل- تصوير خليل افندي جبيص - الاسكندرية

الصورتان لطفل أنيس صور حوالى منتصف النهار فى مكان واحد وراء باب الحديقة . ايس يديع قط منظر الباب فى الصورتين وليس بمناسب أبدا أخذ الصورة حوالى وقت الظهر وقد ظهرت نتيجة هذا بصفة أجلى فى صورة الطفل وهو راكب دراجته فان عينيه تكادان لا تظهران

واذا نظرنا لكل من الصورتين على حدة و بدأنا بصورة الطفل وهو راكب دراجته وجدنا أن الغرض هو أن يمثل هذا الطفل وهو راكب لها وهى فكرة حسنة جدا من الوجهة الفنية أحسن كثيرا من فكرة اجلاسه على الكرسى فى الصورة الاخرى على أن هذا التمثيل لا يتحقق جيداً بمنظر الدراجة وكأن راكبها قد اتلف بها الحديقه وبدأ يتخطى الحاجز الى المشى وليس بمعتاد السير بالدراجة فوق الزهور والرياحين الا اذا كان الغرض السمو بالخاطر الشعرى من تمثيل الطفل متلافا فى سنه هذا فهو يتلف الزهور والرياحين كما يكسر الاوانى ولكن كان الاولى حينئذ أن يصور فوق الزهور متنقلا بدراجته كما أن التطلع للصورة يتمثل له جيداً ما كان من مضايقة المصور للطفل بكثرة أوامره ونواهيه مما جعل الطفل يرفع رجله اليسرى عن (البدال) وينظر جهة المصور بأمره فى سآمة وضجر باديين على شفتيه وفى عينيه ، فالصورة بالاجمال ظاهرة فيها فكرة ابقاء الطفل بحالة مخصوصة غير حالته الطبيعية بغرض التصوير ومن شرائط الفن فى تصوير الاطفال أن ندعهم يجلسون أنفسهم ولا نكلفهم جلسة مخصوصة ولا نرهقهم باوامر تاوانا نتركهم فى شؤونهم وسط لعبهم ونتعقب على غير شعور منهم اللحظة السارة فاذا سنحت نضغط على نابض المصورة بغير ابطاء

الصورة الثانية صورة الغلام جالسا على الكرسى تشترك مع الصورة الاخرى فيما ذكر عن بعدها عن شرائط

الفن من وجهة اجلاس الطفل جلسة مخصوصة بريدها له المصور ويتجلى ذلك فى جلوس الطفل على هذا الكرسى الكبير بالنسبة اليه وفى وضع قدميه هذا الوضع الردىء ولو وقف الطفل بارادته بجانب الكرسى واتكأ عليه لكانت النتيجة أقرب للفن كثيراً

***

أما من الوجهة العملية فيما عدا ما ذكر عن رداءة اختيار وقت التصوير فالصورتان حسنتان جدا فى فترة الالتقاط ووقت الاظهار

مجهر



صورة من عمل «جلالة ملك ايطاليا

خداع الاعلانات

عجبت لحضرة صاحب كتاب « التصوير بالالوان » يعلن عن كتابه فى مجلة النيل أسبوعيا على أنه كتاب يعلمك كيف تصور بالالوان بواسطة المصورة فقط مما يتبادر معه لذهن المبتدىء أنه يعلم كيفية الحصول على صور ايجابية ملونة فاذا ما دفع الخمسين مليما وحصل على الكتاب وجده تعريباً لكراسات مجانية توزعها شركتان احداها فرنسية والثانية انكليزية فى التصوير بالالوان على الزجاج

طبعا — الطريقتان تستلزمان وسائل خاصة وأدوات خاصة والنتيجة هى الحصول على صور ملونة شفافة على الزجاج ولا يشتغل من الغربيين بهذا الفرع من الفن الا الموسرون من كبار الهائمين بالفن فهل يظن حضرة المعرب الفاضل أن واحدا ممن اشتروا كتابه استفادوا منه ، بل أليس الاليق بشرف الفن أن نعلن عن مؤلفاتنا اعلانات كاملة لا مقتضبة اقتضابا لا أدرى هل هو مقصود ؟

رئيس الرابطة الفنية

حديث الفن
في الشرق والغرب

تكرمت (جريدة التصوير الشمسى البريطانية) وهى اكبر مجلة فى العالم لفن التصوير الشمسى بالاشارة فى عددها نمرة ٣٢٨٦ الى تأسيس (جمعية الرابطة الفنية المصرية للهائمين بفن التصوير الشمسى فى بلاد الشرق) فلها الشكر العظيم

***

أصدرت الرابطة الفنية نشرة مجانية جديدة باسم (الى الهائمين بفن التصوير الشمسى) ترسل مجانا لكل قارىء اذا أرفق بطلبه طابع بريد نولون الارسال

***

المستر واتكن عالم انكليزى مشهور ومن أكبر الخبراء فى العالم فى فن التصوير الشمسى له طريقة فى تقدير فترة اظهار السلبيات تسمى بالطريقة الترمومترية وطريقة أخرى تسمى بالطريقة المددية تغنى المصور الهائم عن كثرة التطلع الى السلبية وقت الاظهار لمعرفة ماذا كانت قد تمت عمليته من عدمه أما الطريقة الاولى فبواسطة معرفة درجة حرارة سائل الاظهار بترمومتر السوائل ثم مراجعة جدول خاص عن المدة التى تقابل كل درجة - والطريقة الثانية بواسطة حصر المدة بين وضع السلبية فى السائل وبين ظهور أول شىء فى السلبية من أجزاء الصور ومضاعفة هذا العدد مرات تختلف باختلاف نوع سائل الاظهار كان يكون مكونا من الميتول والهيد روكينون أو الاميدول الخ

ولا يفوتنا أن نذكر أن طريقتى واتكن تستلزمان تركيب المظهر بكميات خاصة

***

أريد أن أقترح على حضرة العالم الفاضل صاحب هذه المجلة انشاء باب للمبادلات والمشترى والمبيع بين القراء فى المصورات ولوازم فن التصوير الشمسى فما قول القارىء الكريم فى هذا الاقتراح

***

محسوبكم (محرر) مستعد لمناجاتكم على هذه الصفحات كل أسبوع اذا راقت لكم مواضيعه فما قولكم؟ وهل يسمح لى بنلك (الزميلان نابض وشماع) اللذين لم نعد نسمع صوتهما على صفحات المجلات والجرائد الاسبوعية؟ هذا عهد مضي عهد تشتت مباحث الفن هنا وهناك فى هذه الجريدة وفى تلك المجلة وأصبحت لنا نحن رجال الفن مجلة خاصة ولست أدرى لماذا لا يتحفنا الزميلان بمباحثهما الشيقة (لمحات المصورة) و (احاديث السلبية)

محرر

الاجابة على الاسئلة الفنية

الاعداد النسبية فى مصورات اليد المسماة (براونى)

زكريا افندى على سعد الباب الجديد (الاسكندرية)

السؤال:

فى جداول كتاب فترة الالتقاط فى التصوير الشمسى لبلاد القطر المصرى خانة للعدد النسبي للنافذة وقت الالتقاط لا تتفق معها الاعداد الموضوعة على عدسة مصورتى رقم ٢ براونى وهذه الاعداد هى ١ و ٢ و ٣ و ٤ فما هى الاعداد النسبية الحقيقية التى تدل عليها هذه الارقام

الجواب:

الاعداد النسبية الحقيقية لمصورتكم هى ١٦ و ٢٢ و ٣٢ و ٤٥ وهى التى تدل عليها الارقام ١ أو ٢ و ٣ و ٤ الموضوعة على نابض العدسة

مصباح

المسابقة الفنية الاولى

في التصوير الشمسى

عشرون جائزة ثمينة

الجائزة الاولى مدالية ذهبية تبرع بها بسيم افندي شكرى

« الثانية مدالية فضية « « « « «

الجوائز (من الثالثة الى السادسة) كل جائزة جنيه مصرى واحد يدفع من ادارة المجلة

الجوائز (من السابعة الى العاشرة) اشتراك عام كامل مجانا فى المجلة

الجوائز (من الحادية عشرة الى العشرين) اشتراك نصف عام مجانا فى المجلة

موضوع المسابقة

أما موضوع المسابقة فمن البساطة بمكان ذلك هو أن تبعث لادارة هذه المجلة باحسن صورة صورتها لاى منظر طبيعى من أى حجم كانت

شروط المسابقة

اولا : يرفق بالصورة الصحيفة الاخيرة من كل عدد من الاعداد الخمسة الاول لهذه المجلة

ثانيا : يكتب خلف كل صورة موضوعها واسم المتسابق وعنوانه بخط واضح

ثالثا : تصل الصورة بهذه الصفة لادارة هذه المجلة قبل ظهور العدد السادس

رسوم المسابقة

يرفق بكل صورة طوابع بريد بمبلغ عشرين مليما رسما للمسابقة وللمتسابق أن يبعث من الصور العدد الذى يريده شرطا أن تتوفر شروط المسابقة فى كل صورة ولا يدفع عن الصور مهما كثرت من متسابق واحد سوى رسم واحد

فحص الصور

سيقوم الاستاذ امين افندى حمدى رئيس الرابطة الفنية بفحص كافة الصور التي ترد لادارة المجلة فى هذه المسابقة وسيكون حكمه فى هذه المسابقة حكما نهائيا

نتيجة المسابقة

تنشر نتيجة المسابقة فى العدد السابع وتنشر الصور التى استحقت الجوائز فى العدد الثامن وتنشر صور الفائزين فى العدد التاسع وينشر أحسن الصور التى لم تنل جوائز فى العدد العاشر

ملحق رقم (٤)

مشاهد قاهرية نادرة فى القرن التاسع عشر

جمعية محبى الفنون الجميلة
المشمولة بالرعاية الملكية السامية

مجموعة
الصور الشمسية للقاهرة
منذ سنة ١٨٤٩

تحوى هذه المجموعة صورا نادرة للقاهرة من نحو قرن من الزمن كما رأتها الأجيال القريبة الماضية من آباء الأجداد والأجداد وكما يراها الأبناء والأحفاد

وان إعداد هذه المئات من الصور الشمسية النادرة التى تمثل القاهرة من سنة ١٨٤٩ ليدل على المجهود الجبار الذى تبذله الجمعية منذ سنتين فى جمعها من مختلف الجهات والهيئات والأفراد من ذوى المكانة والفضل .

وهى وسيلة جميلة شيقة تريناالتطور الذى مر بتلك المدينة إلى أن بلغت مبلغها الحالى من الرقى وسعة العمران .

ويرجع الفضل الأول فى إعداد هذه المجموعة إلى مولانا حضرة صاحب الجلالة الملك المعظم ذخر الوطن وراعى الفن . فقد تنازل جلالته وتفضل فأذن بإعارة الجمعية تلك المجموعة التاريخية القيمة النادرة من محفوظات القصرين الملكيين العامرين عابدين والقبة .

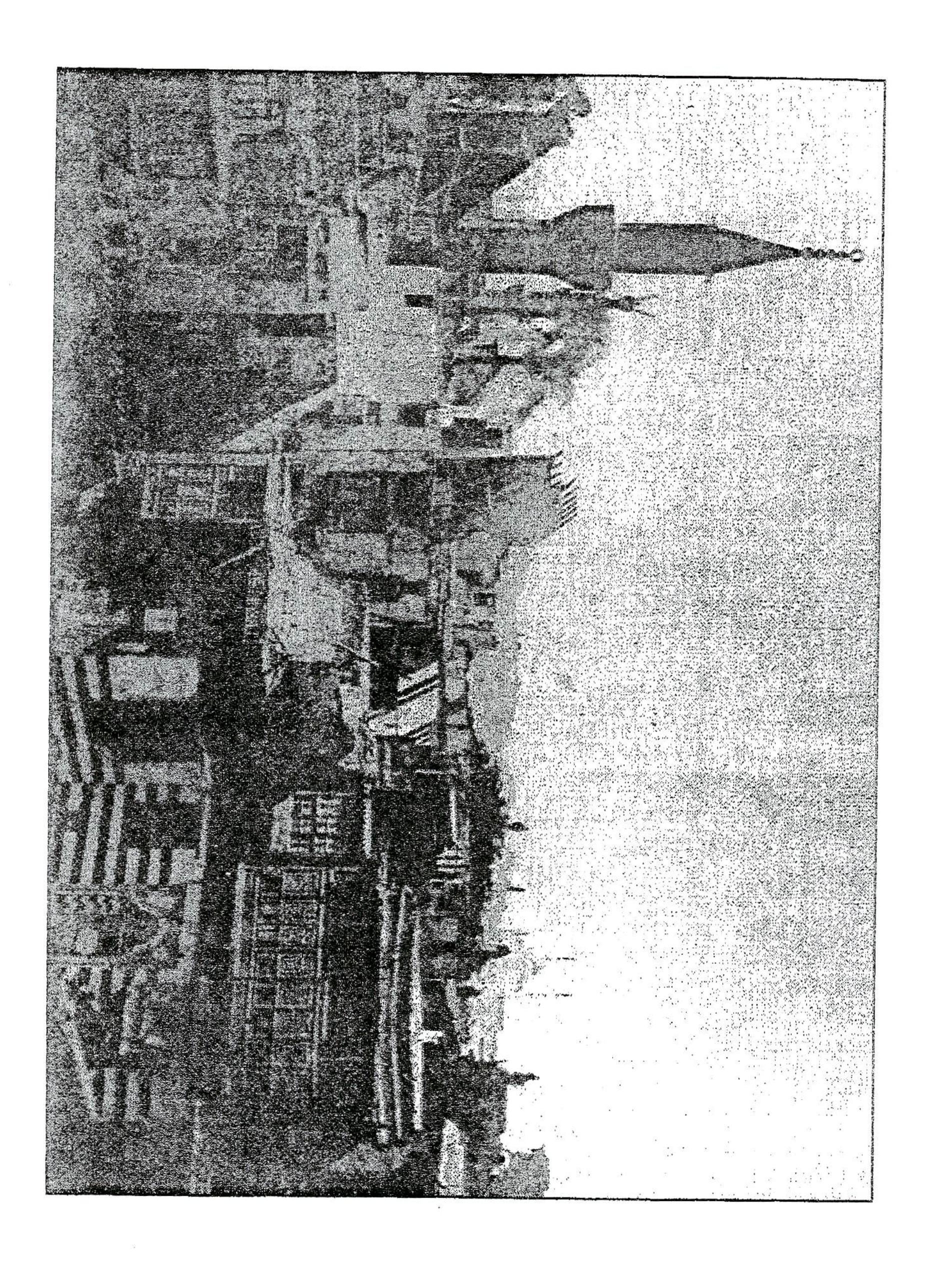
ثم إلى حضرة صاحب السمو الملكى الأمير محمد على الذى تفضل فأعار الجمعية مجموعته القيمة الخاصة .

وبفضل تلك المجموعات النادرة لهذه الصور العديدة التى تنطق بعظمة مصر الأثرية والتاريخية والعمرانية أمكننا التعرف الى ما كان عليه كثير من أحياء القاهرة القديمة كميدان سليمان باشا وميدان العتبة الخضراء ومدخل الموسكى وشارع الأزبكية وميدان الأوبرا كما أمكننا متابعة ذلك التحول التدريجى والتطور المنتظم الذى أحدثه الزمن بعروس الشرق .

وان نظرة واحدة نلقيها على صور هذه الأحياء وتلك المعالم يوم كانت لتبعث فينا الأسف على ذلك العهد الذى كانت فيه القاهرة تتراءى بجمالها الطبيعى وبأشجارها الظليلة وأبواب بيوتها القصيرة المزخرفة المنقوشة وحاراتها المتدرجة المائلة .

ويرجع اختيار سنة ١٨٤٩ إلى أن جناب المسيو ليربور مراقب مرصد باريس قد قدم مصر فى تلك السنة وأخذ مناظر مصرية مختلفة بالتصوير الشمسى فى مجموعة من الكليشيهات نشرها فى المجلد المسمى « رحلة داجريين » ومما يؤسف له أننا لم نتمكن من الحصول على نسخة كاملة من هذا المجلد القيم ، كما يرجع الى قدوم جناب المسيو ماكسيم دى كامب وجوستاف فلوبير الى مصر أيضا ورحلتهما فى النيل وأخذهما كليشيهات لمناظر مصرية بالتصوير الشمسى ونشرها فى مجلد فخم ومن حسن الحظ أنه يوجد بمصر الآن منه ثلاث نسخ نعرض أهم ما فيها من مناظر وصور للقاهرة فى ذلك العصر ، ولم نهمل عرض بعض الصور التى هى أقل من المستوى المطلوب لأنها منقولة عن الكليشيهات أو لأنها أخذت عن صور الفنانين الذين مروا أو أقاموا بمصر .

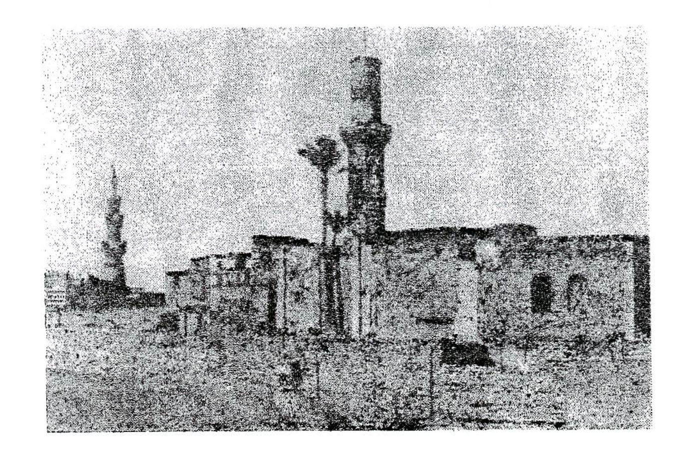
ولقد كانت الصور التى أخذت قبل القرن التاسع عشر قريبة الشبه من الأصل بدرجة تمتاز بالدقة فى ايضاح ما كانت عليه القاهرة فى ذلك العهد ومما لا شك فيه - كما لا يخفى - أن هذه العملية تحتاج الى شخصيات لها إلمام تام وخبرة بفن التصوير الشمسى لفحص هذه الصور وتمييزها مما جعلها جديرة بهذا العرض الكريم .



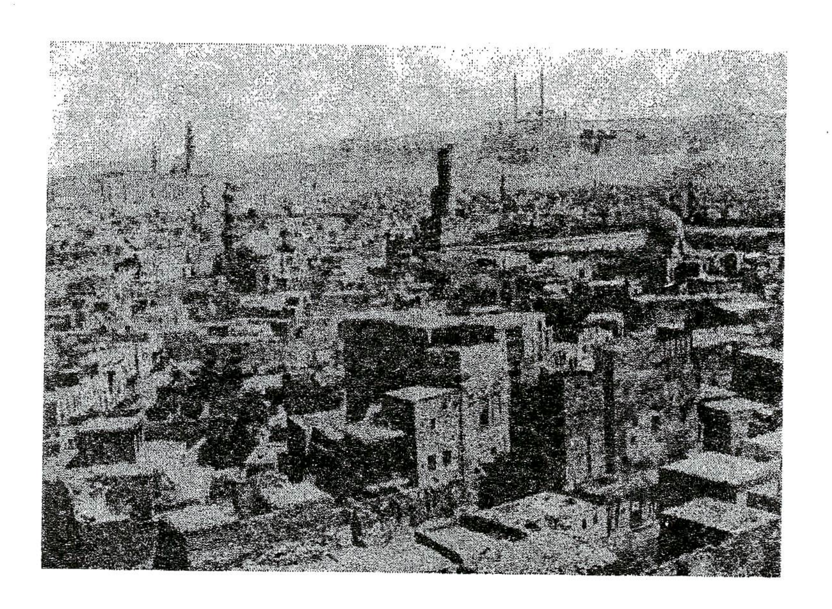
أول صورة شمسية للقاهرة - مكسيم دى كامب ١٨٤٩



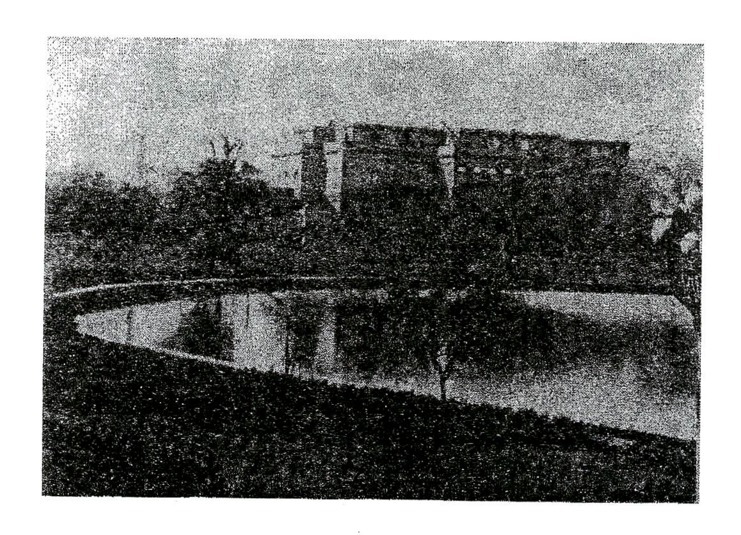
حديقــة روزتــى ١٨٤٩



قلعة الكبش ١٨٤٩



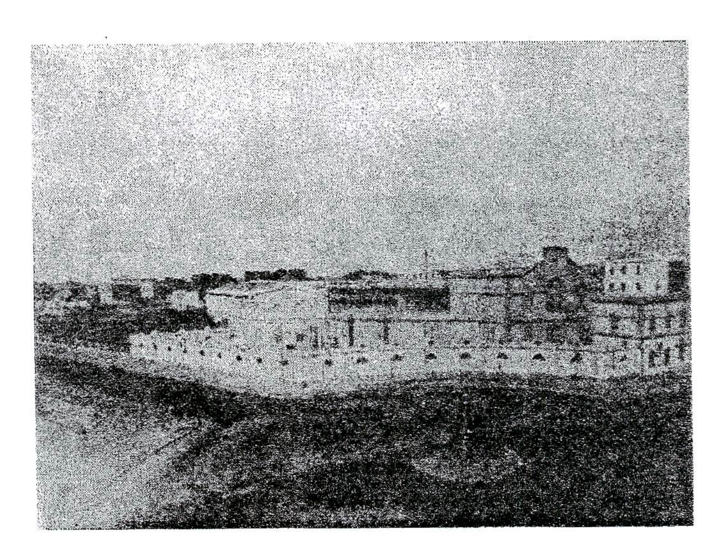
القاهرة منظر عام ١٨٦٩



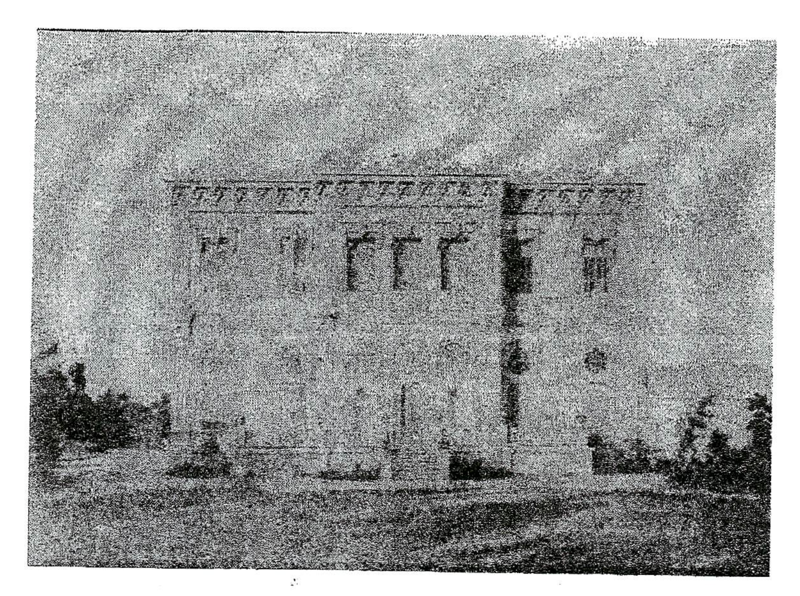
أول تياترو بحديقة الأزبكية ١٨٦٩



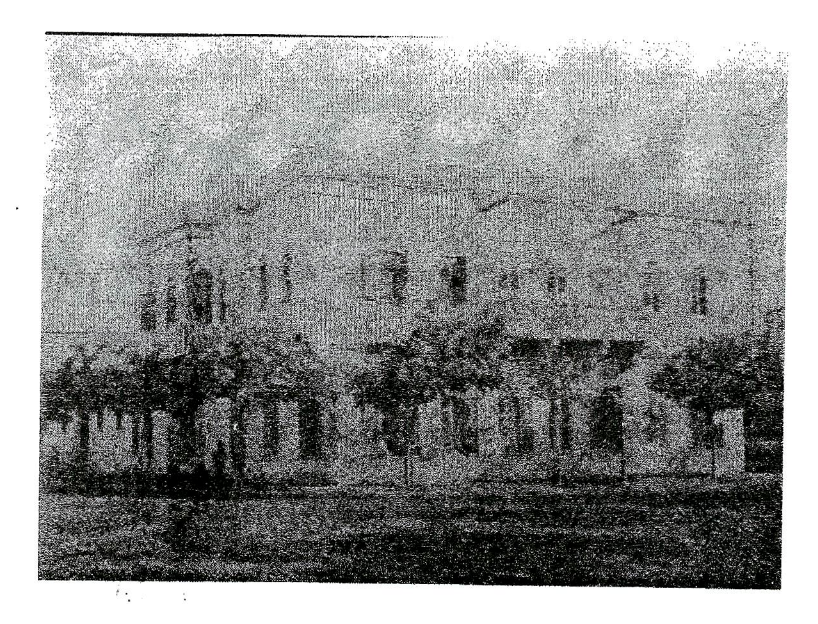
الكلـوب الخديـوى ١٨٦٩



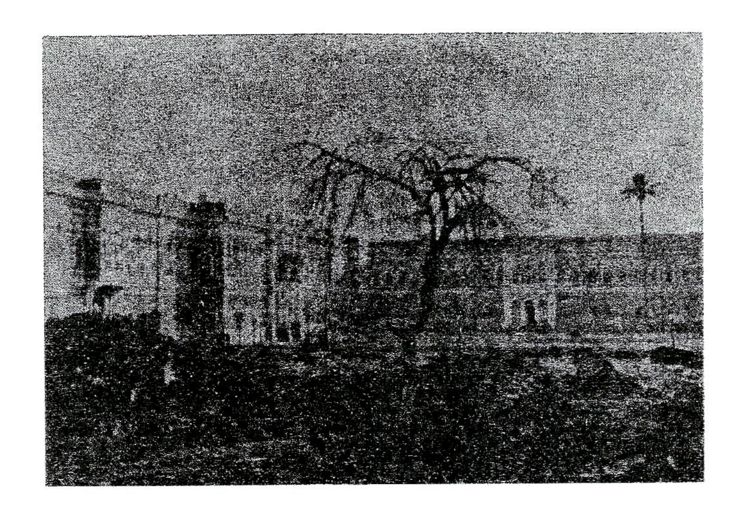
مكان ميدان مصطفى كامل ١٨٦٩



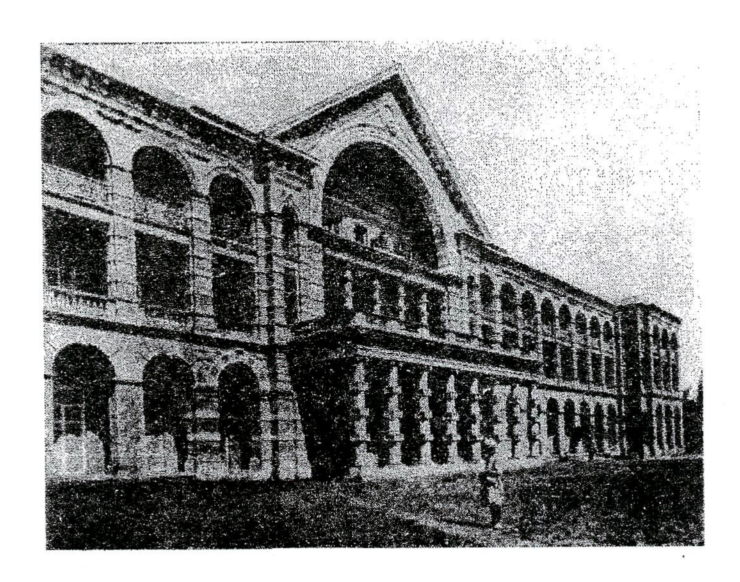
دار الآثار المصرية ١٨٧٠



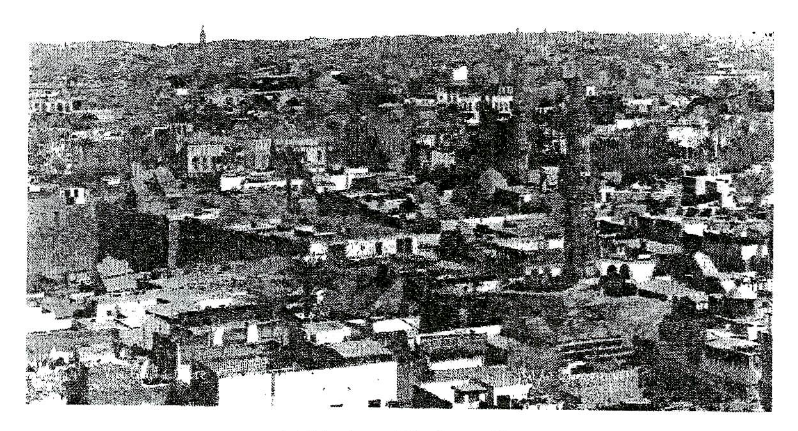
سـراى شـريف باشـا ١٨٧٠



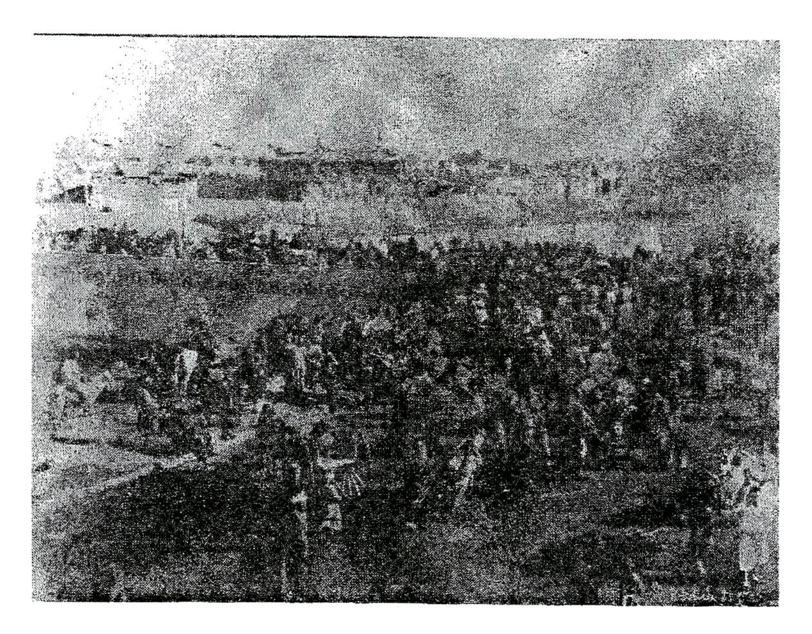
قصـــر عابديـن من الداخـل ١٨٧٠



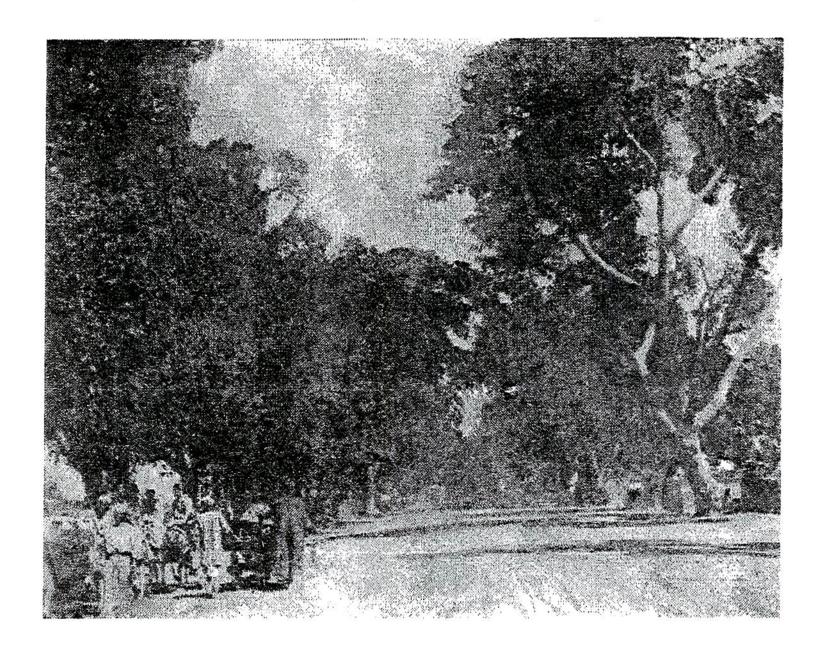
قصـــر عابديـن من الـخارج ١٨٧٠



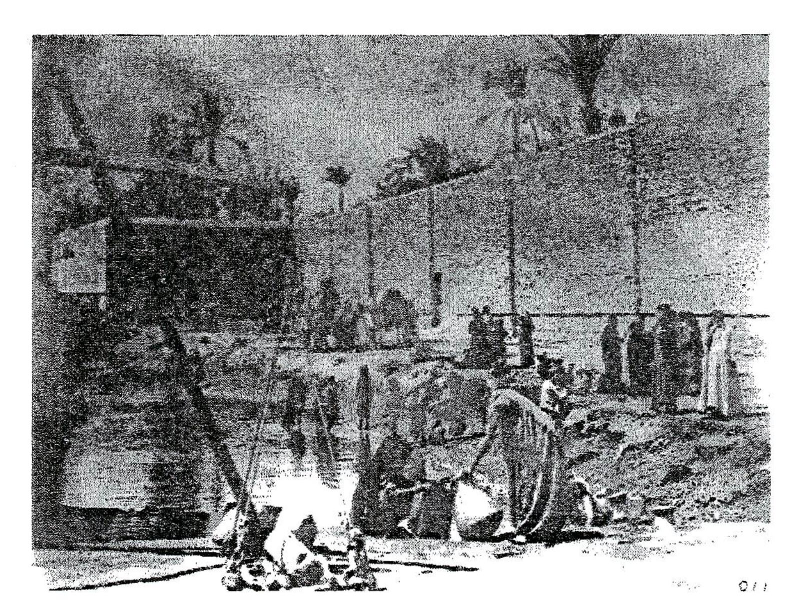
القاهــرة منظـر عام ١٨٩٤



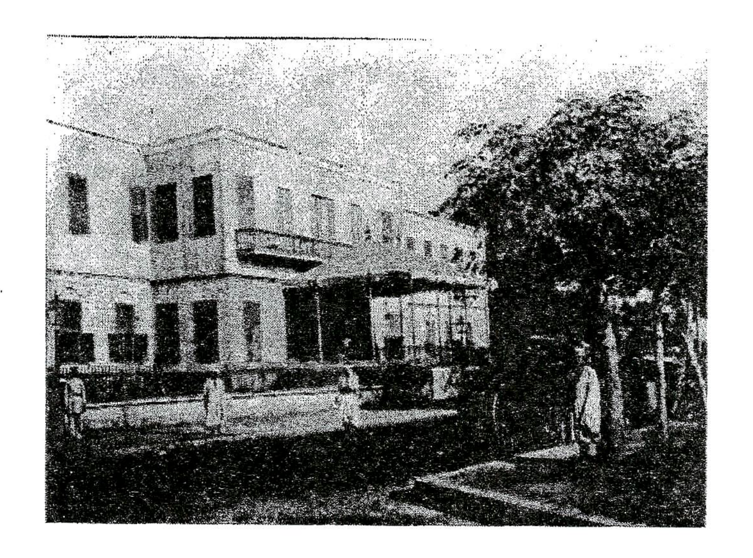
كوبـرى الليمــون ١٨٩٥



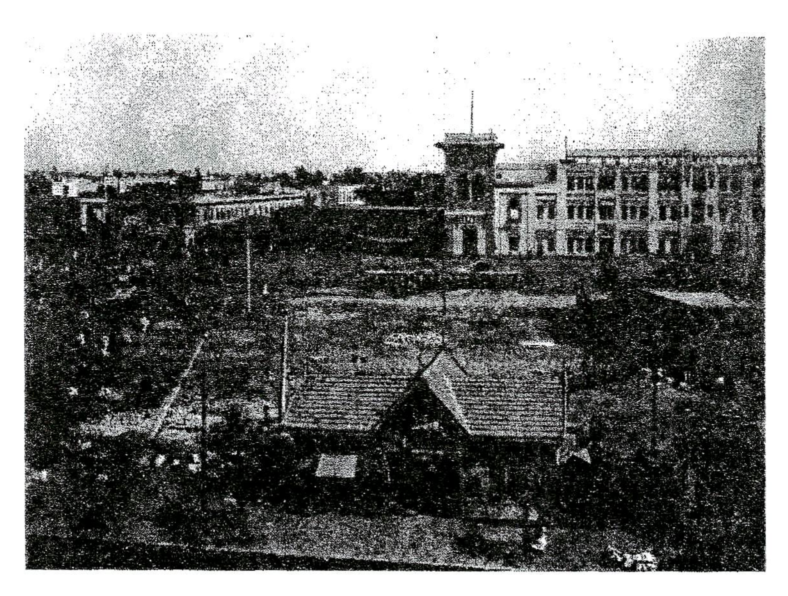
شارع شبرا ١٨٩٦



بركة الفيل ١٨٩٦



سـراى عرابى باشــا ١٨٩٠



محطة مصـر فى أواخر القرن التاسع عشر

مصادر الدراسة

مصادر الدراسة

- **القرآن الكريم :**

- سورة الفرقان

- **دار الوثائق القومية بالقاهرة :**

- الأدراج ، درج ١ ، آثار .

- ديوان الداخلية : محفظتا ١٤٤ و ١٩٠٠ ، وحدة حفظ ٢٣٩ ، صور المساجين .

- **أدلة :**

- الدليل المصرى عن القطرين المصرى والسودانى ، الشركة الشرقية لنشر الإعلانات بالقاهرة ، القاهرة ، ١٩٢٠ .

- الدليل العام للقطر المصرى والخارج ، الشركة المصرية للمطبوعات والإعلانات ، مطبعة المقتطف والمقطم بمصر ، ١٩٢٧ .

- **كتب ومراجع :**

(أ) باللغة العربية :

- جمال محمد محرز (دكتور) : التصوير الإسلامى ومدارسه ، المكتبة الثقافية ، رقم ٦١ ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٦٢ .

- حسين فهمى المهندس : الرسالة العملية لعلاج الشئون الاجتماعية ، طُبع بمطبعة عيسى البابى الحلبى وشركاه بمصر ، ١٩٤٢ .

- دونالد كواترت : الدولة العثمانية ١٧٠٠ - ١٩٢٢ ، ترجمة : أيمن نيازى ، مكتبة العبيكان ، الرياض ، ٢٠٠٤ .

- ستانلى باولر : التصوير الشمسى ، ترجمة : محمد شفيق الجنيدى ومحمد خيرى المرصفى ، سلسلة الألف كتاب ، رقم ١٢٣ ، مكتبة نهضة مصر ومطبعتها ، القاهرة ، ١٩٥٦ .

- شـــاكر عبد الحميد (دكتور) : الفنون البصرية وعبقرية الإدراك ، مكتبة الأسرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ٢٠٠٨ .

- صبرى أحمد العدل (دكتور) : سيناء فى التاريخ الحديث (١٨٦٩ - ١٩١٧) ، سلسلة مصر النهضة ، رقم ٥٧ ، دار الكتب والوثائق القومية ، القاهرة ، ٢٠٠٤ .

- عبد الله مبروك النجـار (دكتور) : فتاوى الإمام محمد عبـده - دراسة فقهية تأصيلية ، دار النهضة العربية ، القاهرة ، ١٩٩٥ .

- عبـــد الفتــــاح ريــــاض : آلة الـتصوير ، الطبعة الثـانية ، مكتـبة الأنجلو المـصرية ، القاهرة ، ١٩٦٦ .

- عـز الديـــن محمـد نجيـب : التصوير علم وفن ، مكتبة ابن سينا ، القاهرة ، ٢٠٠٠ .

- محمد رشـيد رضا (الشـيخ) : تاريخ الأستاذ الإمام الشيخ محمد عبده ، الجزء الثانى ، مطبعة المنار ، القاهرة ، ١٣٢٤هـ .

- محمد رفعت الإمام (دكتور) : القضية الأرمنية فى الدولة العثمانية ١٨٧٨ - ١٩٢٣ ، القاهرة ، ٢٠٠٢ .

- محـمــد عمـــارة (دكتـور) : الأعمال الكاملة للإمـام محـمـد عبده ، الجـزء الثانى ، الطبعة الثانية ، دار الشروق ، القاهرة ، ٢٠٠٦ .

- هند واصف وناديه واصف (تحرير) : بنات النيل ، لقطات من حركات نسائية مصرية ١٩٠٠ - ١٩٦٠ ، الجامعة الأمريكية بالقاهرة ، القاهرة ، ٢٠٠١ .

(ب) باللغـة الإنجليـزيـة :

- *Graham - Brown, Sara: Image of Women : the Portroyal of Women in Photography of the Middle East 1800 - 1950, New York, 1988.*

- *Janis, Eugenia parry: The Art of French Calotype, with a Critical Dictiomary of Photographers 1843 - 1870, princeton, 1983.*

- *Jeffrey, Jan: Photography, A Concise History, London, 1991.*

- *Nickel, Doug: "the Camera and other Drawing Machines", in Weaver Mike (ed): British photography in the Ninteenth Century, the Fine Art Tradion, Oxford University, 1989.*

- *Perez, Nissan: Focus East, Early photography in the Near East (1839 - 1885), New York, 1988.*
- *Osman, Colin: Egypt Caught in Time, London, 1997.*
- *Weaver, Mike: "Henry Fox Talbot: Conversation Pieces", in Weaver Mike (ed): British Photography in the Ninteenth Century, the Fine Art Tradion, Oxford University, 1989.*
- Zevi, Filippo: Photographers and Egypt in X1X Century, Firenze, 1984.

(جـ) باللغة الفرنسية :

- *Arago, Dominique - François: Rapport Sur le dagurréatype avec les textes annexes de C. Duchâtel et L. J. Gray - Lussac, Rumeur des Âges, la Rochelle, 1995.*
- *Du Camp, Maxime: Le Nile, paris, 1855.*
- *De Nerval, Gérard: Le voyage en Orient, Paris, 1870, Vol. 1.*
- *Fleig, Alain: Réves de papier, la Photographie Orientaliste 1860 - 1914, Ides et Calendes, Neuchâtel, 1997.*
- *Isambert, Emile & Joanne, Adolphe: Itinéraire descriptif, historique et archéologique de l'Orient, paris, 1861.*
- *Solé, Robert: l'Egypte, Passion Francaise, Paris, 1997.*
- *Vercoutter, Jean: A la Resherch de l'Egypte Oubliée, paris, 1986.*

● مقالات وبحوث :

- أحمد رفعت : «معجزة هذا العصر الأنور أو التلغراف المصوّر» ، الراية العثمانية ، عدد ١٠ ، الخميس ٢٨ فبراير ١٩٠٧.
- أحمد زكي : «الفتوغرافية والسينماتوغراف» ، السفور ، عدد ١٥٣ ، الخميس ٩ مايو ١٩١٨.
- إسكندر مكاريوس : «التصوير الحديث : الفلم أو الرق» ، المقتطف ، السنة الثلاثون ، الجزء الثالث ، مارس ١٩٠٥.

- ــــــــــــ : «التصوير الحـديث : الزجاج والتصوير الأوتوكرمـتيك» ، المقتطف ، المجلد الثلاثون ، الجزءان الرابع والخامس ، أبريل ومايو ١٩٠٥ .

- ــــــــــــ : «التـصويـر الشمـسى الملوّن» ، المقـتطف ، المجلد الثـانى والثـلاثون ، الجزء العاشر ، أكتوبر ١٩٠٧ .

- حسين توفيق : «التصوير الملوّن» ، مجلة السلاح الجوى الملكى ، العدد الثامن ، أكتوبر ١٩٤٩ .

- سهيل الملاذى (دكتور) : «الصحافة الشامية فى مصر» ، مجلة المعرفة ، العدد ٥٢٥ ، السنة ٤٦ ، يونية ٢٠٠٧، سورية .

- عبد العزيـز عبد العال : «التصوير الجوى فى الحـرب والسـلم» ، مجلة السلاح الجوى الملكى ، العدد الرابع ، أكتوبر ١٩٤٨ .

- فـؤاد زكى عجـمى : «التـصوير الشـمسى» ، مـجلة الشـباب ، السنة الأولى ، الجـزء الخامس عشر ، ١٦ يونية ١٩١٦ .

- «كتب الأطـفال» : «مجلة الـشؤون الاجتـماعـية ، عدد ٨ ، الـسـنة الثانية ، أغسطس ١٩٤١ .

- محـمد راتب عـبد الوهاب : «التصـوير الليلى» ، مجلة السلاح الجـوى الملكى ، العدد الثالث ، يونية ١٩٤٨ .

- محـمد رشيـد رضا : «حكم التـصوير وصُنع الصور والـتماثيل واتخـاذها» ، المنار ، المجلد العشرون ، الجزءان الخامس والسادس ، يناير وفبراير ١٩١٨ .

- محـمد رفـعت الإمام (دكـتور) : «التصـوير الشمسى فى مـصر ١٨٣٩ - ١٩٢٤» ، دراسة تاريخيـة ، مجلة كلية الآداب ، جامعة المنصـورة ، العدد التاسع والثلاثون ، المجلد الثانى ، أغسطس ٢٠٠٦ .

- مراد زكى : «التصوير الشمـسى أو الرسم بالنور» ، مجلة مرآة الأدب ، السنة الأولى ، الجزء التاسع ، سبتمبر ١٩١٦ .

- رفائيل نخلة اليسوعى : «التصوير الشمسى الملوّن» ، المشـرق ، السنة التاسعة عشرة ، عدد ١١ ، ١٩٢١.

- روبيرت جبه چيان : «تطور التصوير الضوئى (الفوتوغراف) فى الشرق الأوسط» ، كيفارت ، النشرة السنوية ، الكتاب السادس ، حلب ، ٢٠٠٢ .

● دوريـــــات :

- أبـــو الهـــول : دورية أسبوعية أصدرها كل من نجيب حاج ومصطفى إسماعيل القشاشى بالقاهرة ١٩٢٠ - ١٩٢٥ .

* ١٩٢٣ ، ١٩٢٤

- الاتحاد المصرى : دورية أسبوعية أصدرها كل من روفائيل مشاقة وماهر حسـن فراج بالإسكندرية عام ١٨٨١ .

* ١٩٠٩ ، ١٩١٠

- الإخـــــلاص : دورية يومية أصدرها إبراهيم عبد المسيح بالقاهرة (١٨٩٥ - ١٩٠٦) .

* ١٩٠٣

- الاســـتقامـــة : دورية أسبوعية أصدرها حافظ حلمى بكير الأرناؤوطى بالقاهرة (١٩٠٩ - ١٩١٤) .

* ١٩٠٩

- الأفـكـــــار : دورية يومية أصدرها حلمى صادق بالقاهرة منذ عام ١٩٠٠ .

* ١٩١٧ ، ١٩١٨ ، ١٩٢١ ، ١٩٢٢ ، ١٩٢٣

- أنيس الجليس : دورية شهرية أصدرتها الكسندرا مليتادى أفيرينوه بالإسكندرية (١٨٩٨ - ١٩٠٨) .

* ١٩٠٨

- الـبـيــــــان : دورية نصف شهرية أصدرها كل من إبراهيم اليازجي وبشارة زلزل بالقاهرة (١٨٩٧ - ١٨٩٨) .

* ١٨٩٧

- الـتـجـــــارة : دورية أسبوعية أصدرها عبد الفتاح بركة بالإسكندرية (١٩١٧ - ١٩٣٢) .

* ١٩١٨

- التصوير الشمسى : دورية أسبوعية أصدرها أحمد حجازى بالقاهرة عام ١٩٢٤ .

* ١٩٢٤

- التلغرافات الجديدة : دورية يومية أصدرها محمد مختار الباجورى بالقاهرة (١٨٩٧ - ١٨٩٩) .

* ١٨٩٩

- التلميذ : دورية أسبوعية أصدرها عبد الرشيد إبراهيم فى سان بطرسبورج بروسيا (١٩٠٦ - ١٩٠٧) .

* ١٩٠٧

- الجاسوس : دورية أسبوعية أصدرها حافظ حلمى بكير الأرناؤوطى بالقاهرة (١٩٠٤ - ١٩٠٨) .

* ١٩٠٥

- الرشيد : دورية يومية أصدرها أحمد صادق بالقاهرة (١٩٢٠ - ١٩٤٥) .

* ١٩٢٠

- رعمسيس : دورية شهرية أصدرها كل من رمزى تادرس وكيرلس تادرس بالقاهرة (١٩١٢ - ١٩٣٠) .

* ١٩٢١

- الرقيب : دورية يومية أصدرها جورج طنوس بالقاهرة (١٩١٢ - ١٩٢٨) .

* ١٩١٢، ١٩١٣

- روضة البحرين : دورية أسبوعية أصدرها حسن راسم حجازى بطنطا (١٩١٩ - ١٩٢٨) .

* ١٩٢٢، ١٩٢٣

- الساحة : دورية أسبوعية أصدرها إبراهيم زهدى بالجيزة منذ عام ١٩٢٠ .

* ١٩٢٣

- السلام : دورية يومية أصدرها كل من غالب محمد طليمات ونجيب الحداد بالإسكندرية (١٨٩٨ - ١٩٠٠) .

* ١٨٩٩

- سمير الشبان : دورية شهرية أصدرها أرمانيوس سليمان بينها عام ١٩٠٧ .

* ١٩٠٧

- السيف : دورية أسبوعية أصدرها كل من حسين على ومحمد شرف بالقاهرة (١٩١١ - ١٩٣٠) .

* ١٩٢٤

- الشباب : دورية أسبوعية أصدرها محمد عبد العزيز الصدر بالقاهرة (١٩١٥ - ١٩٢٥) .

* ١٩١٦، ١٩٢٣

- شمس الكمال : دورية أسبوعية أصدرها محمد أمين عبده بالجيزة (١٩٢٢ - ١٩٤١) .

* ١٩٢٣

- الصباح : دورية أسبوعية أصدرها مصطفى إسماعيل القشاشى بالقاهرة (١٩٢١- ٠٠٠) .

* ١٩٢٣

- عاصمة الشرق : دورية أسبوعية أصدرها عبد العزيز حمدى بالقاهرة (١٩٢٣ - ١٩٢٧) .

* ١٩٢٥، ١٩٢٦

- العصر الجديد : دورية أسبوعية أصدرها إسكندر شلهوب بالقاهرة (١٩٠٤ - ١٩٠٥) .

* ١٩٠٥

- فتاة الشرق : دورية شهرية أصدرتها لبيبة هاشم بالقاهرة (١٩٠٦ - ١٩٣٩) .

* ١٩١٠

- الفتى : دورية شهرية أصدرها إسكندر شلهوب بالقاهرة (١٨٩٢ - ١٨٩٣) .

* ١٨٩٣

- الفلاح : دورية أسبوعية أصدرها كل من سليم حموى وإلياس حموى بالإسكندرية (١٨٨٦ - ١٩٠٤) .

* ١٨٨٦ ، ١٨٩٦

- القاهرة : دورية يومية أصدرها سليم فارس الشدياق بالقاهرة (١٨٨٥ - ١٨٩٦) .

* ١٨٨٦ ، ١٨٨٧ ، ١٨٨٩

- القاهرة الحرة :

* ١٨٨٧ ، ١٨٨٨ ، ١٨٨٩

- اللطائف : دورية شهرية أصدرها شاهين مكاريوس بالقاهرة (١٨٨٦ - ١٨٩٦) .

* ١٨٩٥

- اللطائف المصوَّرة : دورية أسبوعية أصدرها إسكندر مكاريوس بالقاهرة (١٩١٥ - ١٩٤١) .

* ١٩١٦

- المأمون : دورية أسبوعية أصدرها أمين حسن بالقاهرة (١٩٠٣ - ١٩٠٨) .

* ١٩٠٤

- المجلة : دورية نصف شهرية أصدرها خليل سعادة فى بونيس آيرس بالأرجنتين (١٩١٥ - ١٩١٧) .

* ١٩١٥

- مجلة الروايات المصوَّرة : دورية أسبوعية أصدرها كل من سليم خورى وإسحق صروف بالقاهرة (١٩٢١ - ١٩٢٧) .

* ١٩٢١ ، ١٩٢٢

- مجلة السيدات : دورية شهرية أصدرتها روزا أنطون حداد بالإسكندرية (١٩٢١ - ١٩٢٤) .

* ١٩٢٢

- مجلة الفنون الجميلة والتصوير الشمسى : مجلة شهرية أصدرها شكرى صادق وحسن آصف بالقاهرة فى عام ١٩١٣

* ١٩١٣

- مجلة المدرسة الخديوية : دورية شهرية أصدرها محمود المنجورى بالقاهرة (١٩٢٢ - ١٩٣٥) .

* ١٩٢٢

- المجلة المصريــة : دورية نصف شهرية أصدرها كل من خليل مطران ومحمد مسعود بالقاهرة (١٩٠٠ - ١٩١٠) .

* ١٩٠٠

- مجلة النهضة النسائية : دورية شهرية أصدرتها لبيبة أحمد بالقاهرة (١٩٢١ - ١٩٣٩) .

* ١٩٢١

- المحاسن المصوَّرة : دورية أسبوعية أصدرها السيد عبد الله أسعد بالقاهرة (١٩٢٢ - ١٩٢٤) .

* ١٩٢٣

- المحــروســــة : دورية أسبوعية أصدرها سليم نقاش وآخرون بالقاهرة (١٨٨٠ - ١٩٤١) .

* ١٨٩٥

- المحيـــــط : دورية شهرية أصدرها عوض واصف بالقاهرة (١٩٠٢ - ١٩١٤) .

* ١٩١٣

- المرشـــــد : دورية أسبوعية أصدرها وطسن بالقاهرة (١٨٩٤ - ١٩١٠) .

* ١٨٩٦

- المشـــــير : دورية أسبوعية أصدرها سليم سركيس بالإسكندرية (١٨٩٥ - ١٨٩٩) .

* ١٨٩٦ ، ١٨٩٧

- مصـــر الفتــاة : دورية يومية أصدرها كل من سيد على ومصطفى كامل بالقاهرة (١٩٠٨ - ١٩١١) .

* ١٩١٠

- المصـــــوَّر : دورية أسبوعية أصدرتها دار الهلال بالقاهرة منذ عام ١٩٢٤ .

* ١٩٢٥

- المضمـــار : دورية أسبوعية أصدرها حبيب أسعد داغر بالقاهرة (١٩٢١ - ١٩٢٣) .

* ١٩٢٢

- المعـــــرض : دورية أسبوعية أصدرها راغب حسن بالقاهرة (١٩٠٦ - ١٩١٢) .

* ١٩٠٧

- المقتطـــف : دورية شهرية أصدرها كل من يعقوب صروف وفارس نمر بالقاهرة (١٨٧٦ - ١٩٥٢) .

* ١٨٧٩ ، ١٨٨٢ ، ١٨٨٣ ، ١٨٨٤ ، ١٨٨٥ ، ١٨٩٢ ، ١٨٩٧ ، ١٨٩٨ ، ١٨٩٩ ، ١٩٠٠ ، ١٩٠٣ ، ١٩٠٤ ، ١٩٠٥ ، ١٩٠٧ .

- المقطم : دورية يومية أصدرها يعقوب صروف وآخرون بالقاهرة (١٨٨٩ - ١٩٥٢) .

* ١٨٩٦

- المنار : دورية شهرية أصدرها محمد رشيد رضا بالقاهرة (١٨٩٨ - ١٩٤٠) .

* ١٩٠٤ ، ١٩١٢

- المقتعد : دورية شهرية أصدرها محمد باقر بالإسكندرية (١٩٠٨ - ١٩١٠) .

* ١٩١٠

- المنجاح : دورية أسبوعية أصدرها إسماعيل صبرى الزواوى بالإسكندرية (١٩١٧ - ١٩١٨) .

* ١٩١٧

- النشرة الأسبوعية : دورية أسبوعية أصدرها هنرى جسب ببيروت (١٨٧٢ - ١٨٩٣) .

* ١٨٨٦

- النشرة الاقتصادية المصرية : دورية أسبوعية أصدرها منصور صدقى بالقاهرة (١٩٢٠ - ١٩٢٢) .

* ١٩٢١

- النيل : دورية يومية أصدرها حسن حسنى الطويرانى بالقاهرة (١٨٩١ - ١٨٩٥) .

* ١٨٩٣

- النيل : دورية أسبوعية أصدرها فرج سليمان فؤاد بالقاهرة (١٩٢١ - ١٩٥٤) .

* ١٩٢١ ، ١٩٢٢

- النيل المصرى :

* ١٩٢١

- النيل المصوَّر :

* ١٩٢٢ ، ١٩٢٣ ، ١٩٢٤

- الهداية : دورية شهرية أصدرها عبد العزيز جاويش بالقاهرة (١٩١٠ - ١٩١٢) .

* ١٩١١

- الهلال : دورية شهرية أصدرها جرجى زيدان بالقاهرة منذ عام ١٨٩٢ .

* ١٨٩٢ ، ١٨٩٧ ، ١٩٠٥ ، ١٩٠٧ ، ١٩٢٣

- وادى النيل : دورية يومية أصدرها محمد أحمد الكلزة بالإسكندرية (١٩٠٨ - ١٩٣٦) .

* ١٩٠٩ ، ١٩١٨

- الوطنية : دورية أسبوعية أصدرها أيوب صبرى بالقاهرة (١٩١١ - ١٩٥٣) .

* ١٩١٢

الفهـرسـت

صدر فى هذه السلسلة

١- الأصول التاريخية لمسألة طابا ، دراسة وثائقية .

د. يونان لبيب رزق .

٢- مجمع اللغة العربية ، دراسة تاريخية .

د. عبد المنعم الدسوقى الجميعى .

٣- التيارات السياسية والاجتماعية بين المجددين والمحافظين دراسة فى فكر الشيخ محمد عبده

د. زكريا سليمان بيومى .

٤- الجذور التاريخية لتحرير المرأة المصرية فى العصر الحديث .

د. محمد كمال يحيى .

٥- رؤية فى تحديث الفكر المصرى ، الشيخ حسين المرصفى وكتابة رسالة الكلم الثمان مع النص الكامل للكتاب.

د. احمد زكريا الشلق .

٦- صياغة التعليم المصرى الحديث ، دور القوى السياسية والاجتماعية والفكرية ١٩٢٣-١٩٥٢.

د. سليمان نسيم .

٧- دور مصر فى افريقيا فى العصر الحديث .

د. شوقى عطا الله الجمل .

٨- التطورات الاجتماعية فى الريف المصرى قبل ثورة ١٩١٩ .

د. فاطمة علم الدين عبد الواحد .

٩- المرأة المصرية والتغيرات الاجتماعية ١٩١٩ - ١٩٤٥ .

د. لطيفة محمد سالم.

١٠- الأسس التاريخية للتكامل الاقتصادى بين مصر والسودان، دراسة فى العلاقات الاقتصادية المصرية السودانية ١٨٢١ - ١٨٤٨ .

د. نسيم مقار .

١١- حول الفكرة العربية فى مصر ،دراسة فى تاريخ الفكر السياسى المصرى المعاصر .

د. فؤاد المرسى خاطر .

١٢- صحافة الحزب الوطنى ١٩٠٧ - ١٩١٢، دراسة تاريخية.

د. يواقيم رزق مرقص .

١٣- الجامعة الأهلية بين النشأة والتطور .

د. سامية حسن ابراهيم .

١٤- العلاقات المصرية السودانية ١٩١٩ - ١٩٢٤.

د. أحمد دياب .

١٥- حركة الترجمة فى مصر فى القرن العشرين .

د. أحمد عصام الدين .

١٦- مصر وحركات التحرر الوطنى فى شمال أفريقيا .

د. عبد الله عبد الرازق ابراهيم .

١٧- رؤية فى تحديث الفكر المصرى، دراسة فى فكر أحمد فتحى زغلول.

د. أحمد زكريا الشلق .

١٨- صناعة تاريخ مصر الحديث ، دراسة فى فكر عبد الرحمن الرافعى.

د. حمادة محمود إسماعيل .

١٩- الصحافة والحركة الوطنية المصرية ١٩٤٥- ١٩٥٢، من ملفات الخارجية البريطانية .

د. لطيفة محمد سالم .

٢٠- الدبلوماسية المصرية وقضية فلسطين ١٩٤٧ - ١٩٤٨ .

د. عادل حسن غنيم .

٢١- الجمعية الوطنية المصرية سنة ١٨٨٣،جمعية الانتقام.

د. زين العابدين شمس الدين نجم .

٢٢- قضية الفلاح فى البرلمان المصرى ١٩٢٤ - ١٩٣٦

د. زكريا سليمان بيومى .

٢٣- فصول فى تاريخ تحديث المدن فى مصر ١٨٢٠ - ١٩١٤ .

د. حلمى أحمد شلبى .

٢٤- الأزهر ودوره السياسى والحضارى فى أفريقيا .

د. شوقى الجمل .

٢٥- تطور النقل والمواصلات الداخلية فى مصر فى عهد الاحتلال البريطانى ١٨٨٢ - ١٩١٤.

د. فاطمة علم الدين عبد الواحد .

٢٦- جمعية مصر الفتاه ١٨٧٩، دراسة وثائقية .

د. على شلش .

٢٧- السودان فى البرلمان المصرى ، ١٩٢٤ - ١٩٢٦ .
د. يواقيم رزق مرقص .
٢٨- عصر حككيان
د. أحمد عبد الرحيم مصطفى .
٢٩- صغار ملاك الأراضى الزراعية فى مديرية المنوفية ١٨٩١ - ١٩١٣ .
د. حلمى أحمد شلبى .
٣٠- المجالس النيابية فى مصر فى عهد الاحتلال البريطانى .
د. سعيدة محمد حسنى .
٣١- دور الطلبة فى ثورة ١٩١٩ .
د. عاصم محروس عبد المطلب .
٣٢- الطليعة الوفدية والحركة الوطنية ١٩٤٥ - ١٩٥٢ .
د. إسماعيل محمد زين الدين .
٣٣- دور الاقاليم فى تاريخ مصر السياسى .
د. حمادة محمود إسماعيل .
٣٤- المعتدلون فى السياسة المصرية .
د. أحمد الشربينى السيد .
٣٥- اليهود فى مصر .
د. نبيل عبد الحميد سيد أحمد
٣٦- مصر فى كتابات الرحالة الفرنسيين فى القرنين السادس عشر والسابع عشر .
د. الهام محمد على ذهنى .
٣٧- المعتدلون فى السياسة المصرية .
ماجدة محمد حمود .
٣٨- مصر والحركة العربية .
د. محمد عبد الرحمن برج .
٣٩- مصر وبناء السودان الحديث .
د. نسيم مقار .
٤٠- تطور الحركة النقابية للمعلمين المصريين ١٩٥١ - ١٩٨١ .
د. محمد أبو الاسعاد .

٤١- الماسونية فى مصر .
د. على شلش .
٤٢- القطن فى العلاقات المصرية البريطانية ١٨٣٨ - ١٩٤٢ .
د. عاصم محروس عبد المطلب .
٤٣- المفكرون والسياسة فى مصر المعاصرة .
د. محمد صابر عرب .
٤٤- السودان فى البرلمان المصرى .
د. يواقيم رزق مرقص
٤٥- طوائف الحرف فى مصر ١٨٠٥ - ١٩١٤ .
د. عبد السلام عبد الحليم عامر .
٤٦- مصر ومنظمة المؤتمر الاسلامى ١٩٧٩ - ١٩٨٧ .
د. عبد الله الأشعل .
٤٧- السياحة فى مصر خلال القرن التاسع عشر ١٨٩٨ - ١٨٨٢، دراسة فى تاريخ مصر الاقتصادى والاجتماعى .
د. السيد سيد أحمد توفيق دياب .
٤٨- حوادث مايو ١٩٢١، صفحة مجهولة من ثورة ١٩١٩.
د. حمادة محمود اسماعيل .
٤٩- حدود مصر الغربية، دراسة وثائقية .
د. فاطمة علم الدين عبد الواحد .
٥٠- الدور الأفريقى لثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ .
د. شوقى الجمل .
٥١- مصر فى كتابات الرحالة الفرنسيين فى القرن التاسع عشر ١٨٠٥ - ١٨٧٩ .
د. الهام محمد على ذهنى .
٥٢- الصحافة المصرية والحركة الوطنية من الاحتلال إلى الاستقلال ١٨٨٢ - ١٩٢٢ .
د. رمزى ميخائيل .
٥٣- المؤرخون والعلماء فى مصر فى القرن الثامن عشر .
د. عبد الله محمد عزباوى .
٥٤- الحزب الديمقراطى المصرى ١٩١٨ - ١٩٢٣.

د.تميم البرغوثى.

٦٩- الفلاح والسلطة والقانون

د.عماد هلال

٧٠- أحوال مصر الإدارية والاقتصادية فى القرن التاسع عشر.

د.زين العابدين شمس الدين

٧١- جذور الأصولية الإسلامية في مصر المعاصرة، رشيد رضا ومجلة المنار .

أحمد صلاح الملا

٧٢- الجامعة الأمريكية فى مصر

د.عماد حسين

٧٣- الماسونية والماسون فى مصر

وائل إبراهيم الدسوقى

٧٤- معركة بناء السد العالى

إلهام محمد السيد عفيفي

٧٥- تاريخ مصر بين الفكر والسياسة

د. يونان لبيب رزق

٧٦- كتابة تاريخ مصر.. إلى أين..؟

د. ناصر أحمد إبراهيم

٧٧- عدلي يكن .. الأرستقراطية والحركة الوطنية

د. إبراهيم العدل المرسي

وبين يديك العدد (٧٧).

٧٨- عصر الصورة فى مصر الحديثة ١٨٣٩ ـ ١٩٢٤

د. محمد رفعت الإمام